中国传统音乐文化赏析

国乐飘香

连波著

一叶轻盈小舟荡漾在飘香水面，
一曲悠扬“姑苏”唤起浓浓乡情
船桨拨动出层层涟漪，
竹笛激荡起歌声“浪花”……

想欣赏小舟荡漾的景色吗？
想玩味“姑苏”悠扬的旋律吗？
那就驾起轻盈小舟，
驶入中国传统音乐文化的“海洋”……

人民音乐出版社

国　乐　飘　香

——中国传统音乐文化赏析

连　波著

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

国乐飘香：中国传统音乐文化赏析/连波著.-北京：人民音乐出版社，2001.7

ISBN 7-103-02188-0

Ⅰ.国… Ⅱ.连… Ⅲ.传统音乐-音乐欣赏-中国-青少年读物 Ⅳ.J605.2-49

中国版本图书馆CIP数据核字（2000）第36375号

责任编辑：张 辉

人民音乐出版社出版发行

（北京市海淀区翠微路2号 邮政编码：100036）

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

A5 10.25印张

2001年7月北京第1版 2001年7月北京第1次印刷

印数：1—4,040册 定价：17.30元

前　言

中国传统音乐文化丰富多彩,浩如烟海。本书分中国民歌、器乐与乐器、中国曲艺、戏曲艺术、宗教音乐、音乐文化交流、古诗与新曲等大类,结合实例,简明扼要、深入浅出地从历史沿革、艺术风格、音乐特点等各个方面系统地予以介绍,提供给广大音乐爱好者一本知识性、可读性、鉴赏性和实用性的读物。

中华民族是具有五千年灿烂文化的文明古国,对世界文化有着卓越的贡献。尤其对日本、朝鲜等远东国家和南亚、东南亚各国有着直接或间接的影响。我们从中国文学史、中国音乐史上可以知道,秦汉的乐论辞赋、六朝的讲唱变文、唐宋的传奇戏剧、明清的话本小说及历代流传的民间歌曲乃至宗教音乐,都曾对整个文化和人们的思想产生过深远的影响。不同的文化,反映着不同的社会习俗和生产方式。人类文化的多元化,是客观的存在,尽管现代高科技的发展将世界愈来愈紧密地联系了起来,但世界多元化的音乐文化不会由此而“一体化”。因此,我们应该使不同民族、地域、国家的传统音乐文化在差别中得到发展,在全球意识下求得繁荣。所以,既要消除“欧洲文化中心”论的影响,也要去除唯“东方文化中心”论的狭隘想法,使世界音乐文化在平等“对话”中相互吸收,共同发展。我曾去日本、美国等访问讲学,在遥远的异国,通过音乐交流,沟通了彼此的情意,增进了真挚的友谊。璀璨夺目的中国音乐,以她艳丽的风采,独特的魅力,屹立于世界艺术之林。

中国是个礼乐之邦,历来强调音乐的教化作用。《乐记》云:“乐者,

通伦理者也。""乐与政通"。历代的"采风问俗"、"治国化民"等措施，对今天来说，仍有借鉴的意义。我们应该清晰地看到，在现代化建设过程中，还须从传统中寻找资源，使传统资源与现代观念"接轨"，察古明今，启示未来，使宏伟的建设赋予鲜明的中国特色。我们弘扬民族文化，是为了振奋民族精神，也是为了中国走向世界。

这本论述，大多是我在生活、教学和创作中亲身经历过的，阐述上力求理论联系实际，避免空泛；后面所附谱例，是对前所论述的感性补充。这些谱例经过精选，并根据实际音响记录，是一份珍贵的资料，供读者聆听时参考。最后，希望读者在阅读辨析中举一反三，从中获得一些收获，这是我由衷的愿望。

连　波

1999年2月20日于上海音乐学院

目　　录

中 国 民 歌

一、民 歌 概 述

所谓民歌，是人们根据各自的生活感受而随口编唱的民间歌曲。中国民歌，是在方圆960万平方公里，有着56个民族，十多亿人口的国度里产生、演变和发展的。不同地区、不同自然条件，产生不同的民歌。中国民歌，浩如烟海，无从计数。

中国民歌远在原始社会集体劳动中就已产生，他们以歌声来组织大家，鼓舞精神。比如在狩猎野兽时，就有人引颈高呼；搬运重物时一领众和……鲁迅在《门外文谈》中说："我们的祖先——原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道'杭育杭育'，那么，这就是创作，大家也要佩服、应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家。"可见民歌的作者，就是传唱者自己，不是由作曲家所作。一首好的民歌，是经过无数民间歌手的传唱、加工。越到后来，越为精彩，最后肯定下来的，就成为久唱不衰、百听不厌的优秀歌曲。公元前11世纪至公元前6世纪孔子编纂的《诗经》，其中"国风"部分的160篇就是民歌，可以看出在艺术形式上已相当成熟。"她"在中国漫长的历史长河中犹如玲珑的珍珠、鲜艳的花朵，反映出丰富多彩、五光十色的社会生活，更是人们理想意志、思想感情最直接、最生动的自我写照。可惜当时只有文字记载而无曲谱记录，现在，只能从文学角度来认识民歌的意义。近

半个多世纪以来，有许多音乐学家在各地收集、记谱、整理、出版了几十万首民歌，这批宝贵财富，是人民智慧的结晶，也是世界文化宝库中的财富。

民歌的产生，总与地理环境和社会生活有直接关系。我们有时可从民歌中间接地来领略情景：在春风吹拂的田野上，夕阳西下，月亮从东山坡上缓缓升起，在那遥遥相对的半山上一对青年男女唱着柔情的民歌："哎……月亮出来亮汪汪，想起我的阿妹在深山。妹像月亮天上走，妹呃妹妹，山下小河淌水清悠悠。""砍柴莫砍葡萄藤，养囡莫给闲游浪荡的无用人。啊，哥呢妹子亲亲，有志的男儿像常青树，无用的人儿他游荡闲一生。"悠扬飘逸、深情柔美的歌声，相互应和，仿佛荧荧火种，点亮了山林田间或潺潺流水，颂扬了高尚纯洁的爱情生活。这首云南民歌，形象生动地把情与景完美地结合起来，是多么美妙动人啊！

民歌的艺术特点：简明精练、生动灵活、旋律流畅、易学易记；尤其是那浓郁的地方风格，倾吐出十分可亲的乡土气息。我应美国马里兰州相邀前去讲学，遇见一位92岁高龄的美国老太太，她40多年前在中国上海住了很久，能唱不少中国民歌，我们一起唱了一首中国颇为流传的民歌《孟姜女调》，激起了彼此的共鸣，真是"海内存知己，天涯若比邻"。我们通过这首四句头民歌，却把远隔重洋的中美友谊，紧紧地联结了起来。

民歌的篇幅一般不大，但逻辑严密，曲调顺畅。更可贵的是能体现出生活本质的音乐形象。当然，音乐与文学不同，音乐是以深切的感情，用听觉形象来反映生活，文学则以具体的文字描述来展现事件。可是音乐所表现的感情内涵更深，意义更广。一首动人的民歌，通过它鲜明的艺术形象，能引起无数人的强烈共鸣，激发起人的无穷联想。高尔基曾说："民歌——人民的口头创作，它是社会生活在广大的艺术概括上的反映。"正因民歌有如此的魅力，许多专业作曲家常常采用民歌作为素材进行创作；有的作曲家虽然不直接应用某首民歌，但他可以运用众多民歌的音乐语言与方法，进行"消化式"的创作，从而使他的作品具

有浓郁的民族特点。我在国内曾创作过一首摇篮曲，曲谱发表后，又录制了音带发行各地。人们听了觉得亲切易学，问我这是根据哪首民歌改编的？我答：是我孩童时期听我母亲哼唱的催眠曲，取其轮廓，另行作曲。可以说这是一首地道的中国式的摇篮曲，因而能引起无数母亲的心灵共鸣。

民歌的地方风格及其音乐色彩，不能看做是一种孤立的文化现象，我们务必从生态环境、政治经济、历史渊源及汉语方言等多方面因素来考察。风格色彩的形成，是在长期流传中逐渐形成的。多种因素尤其是物质生产方式，对民歌风格色彩的形成有着深刻的影响。再说，民歌的风格色彩又是在相互交流、人口迁移等方面不断变异的。从社会实践来看，很多民歌有“移民”现象，我曾去浙江南部畲族地区采风，畲族是在浙南山区顶部，可是那里的民歌与平原地区的汉族民歌基本上是相同的。

从宏观角度来看，民歌的风格色彩，大致可分南方和北方两大片，两者相对来说，南方偏于柔美细腻，北方较为刚健豪放。《汉书·地理志》所说：“刚柔缓急，音声不同，系水土之风气。”中国古代文化早已形成南北的不同风格，以《楚辞》为代表的楚文化和以《诗经》为代表的中原文化，由于地域不同而形成了南北的差异。这与江河相隔，山岭相分有关。被誉为中华民族摇篮的长江与黄河，它们虽都源于青藏高原，但各自奔流南北，哺育了中华民族文化的南北风格。长江流域以南为南方，包括江南地区及闽、粤、台、湘、鄂和大部分西南地区；黄河流域以北为北方，包括华北和东北平原及西北高原地区。

高山峻岭，是分隔文化交流的天然屏障，如秦岭，就是分隔南北的“分水岭”。秦岭南北的生态环境，气候条件的不同，造成人们性格气质的不同，于是反映在民歌方面就有南北风格之分。淮河流域（包括苏北、皖北、湖北北部等地）是一条宽长的南北交汇地带，那里的民歌，南北风格兼而有之，所以音乐学家们称之为“过渡性”或“交融性”的

地区。

以上是一种大致分法，如果从微观角度来细分，还有许多支流可分，这里从略。

民歌的地方风格并非一成不变，当它流传到不同地区，受着地区风土人情的影响，就会因地制宜，入乡随俗，变成另一种风格。比如中国一首江苏民歌《茉莉花》（例一）*，由于曲调优美抒情，悦耳动听，在全国各地广泛流传，而且演变出多种风格的《茉莉花》。我曾在河北省听到一首《茉莉花》，其骨干音与结构仍与江苏《茉莉花》相似，但由于行腔间富有河北风味的顿挫拖腔，加上用河北方言唱，听来明显地成为一首河北民歌（例二）。确实，民歌的流变性大，且可“到处为家”，还可“生儿育女”。也就是这首江苏民歌《茉莉花》，又被四川省的曲艺——“四川清音”所运用。清·光绪年间，四川省的叙府（即今宜宾）、泸州两地是“清音”的发祥地。叙府地处金沙江与岷江的汇合口又直通长江，泸州是沱江与长江二流合一的要口，长江下游许多商船云集于此，商船带来的歌妓纷纷上岸卖唱，于是将长江下游（如江苏等地）的民歌传留此地。江苏的《茉莉花》也是其中之一，它经过四川艺人长期的演唱润色，赋予了浓厚的川味儿，还将其改姓换名为《鲜花调》（例三），从此，江苏的《茉莉花》就成为“四川清音”的“家庭成员”。

中国民歌这种入乡随俗的流变法是到处可见的，并且还流向世界各国，被许多国家的作曲家所喜爱，有的还直接用于创作之中。歌剧《图兰朵》，这部以中国故事为背景的世界著名歌剧，就是由意大利著名歌剧作曲家普契尼运用中国民歌《茉莉花》进行改编（例四），作为音乐主题，在声乐和器乐中贯串全剧，生动地体现出鲜明而独特的中国风格。这部歌剧，成为世界歌剧史上的不朽名作，久演不衰，受到世界人民的热烈欢迎。可见任何艺术作品，越有民族特点，就越有世界意义。

---

* 谱例依次附后。

中国是个多民族国家，56个民族共同创造了辉煌灿烂的音乐文化。

在这56个民族中，汉族的比例较大，据1990年统计，汉族人口占全国人口的91%以上，其他民族则占总人口的8%左右，因而习惯地称之为少数民族。少数民族虽然人口较少，但分布面积甚广，而且纷繁多变。根据分布位置，他们大多在中国的东北、西北、中南与东南等地区，且在广阔的草原或山区森林中生活。由于秀丽的自然环境，为他们创造丰富多彩的民歌提供了良好的条件。

少数民族民歌，风格独特，色彩斑斓，而且各族民歌都有着鲜明的个性，因而展现出五彩缤纷的瑰丽景象。她在中国音乐史上具有重要的地位，也是中国音乐宝库中的不可缺少的、弥足珍贵的财富。

中国民歌浩如烟海，几十万首民歌如何分类呢？目前尚未定论。但从民歌与社会生活、风土人情及劳动生产等关系来看，暂且分为号子、山歌、小调三种体裁，而每种体裁又根据工种特点及劳作方式，还可分若干小类。中国民歌体裁繁复、形式多样，她是一部中国民俗史的缩影。所以，通过民歌可以间接地来认识中国社会各个方面的生活状况，可见这是一件十分有意义的工作。

二、劳动号子震天响

号子是伴随着劳动又能动地为劳动服务的一种民间歌曲。它的音乐特点：坚定有力、粗犷豪迈、音调简洁、节奏鲜明，其音乐性格与劳动形态紧相一致。号子，是人类文化中最早产生的，《淮南子·道应训》中说，这是“举重劝力之歌”。虽然最早的劳动号子未能从物质生产中分化出来，但通过劳动者的反复传唱，进行了一定加工，它简明朴实而直截了当地体现出劳动者的精神风貌。

从实用意义来说，能协调紧张的劳动节奏、减弱沉重的体力负荷，

起到驱除疲劳、振奋精神的作用。如果闷声不响地劳动，就会对枯燥重复的动作所厌烦，就会感到乏力。只有打起号子，喊出声来，才能提神、散闷、鼓劲。所以说："劳动号子震天响，干起活来心欢畅。"

下面简要介绍行船号子、工程号子及搬运号子三种形式，作为对比，从中可以看出劳动方式与音乐形式的紧密关系及各自的艺术特色。

(一)船工号子

我去四川采风，遨游三峡，听了气势雄浑、奔放畅达的川江船工号子，使我浮想联翩，激动不已。

川江船工号子，是用一领众和的形式，领唱者称"号工"，凡遇急流浅滩或转湾过险等，都由他的号子来启示船工们集体劳作。号子的歌词内容并无规定，见景生情，有感而发；也可叙唱历史故事或民间传说，增添趣味，以此来协调动作，调剂精神，减轻繁重的体力劳动。船工们说："不喊号子闷闷愁愁不新鲜，不喊号子上下水搬不动船。"号子的声调高昂激越，变化无穷，展示出长江三峡崔巍摩天、急水奔腾的图景。

位于四川省东部和湖北省西部的长江三峡，峰峦重叠、河流纵横。船工们唱着豪迈的川江号子，撑篙拉纤，摇着木船在浩荡的江水中迂回曲折地行进。船工们虽然劳作辛苦，却充满着乐观的情绪，高唱着"川江水波浪滚行急如箭，(那)轮木船来和往穿梭一般。号子声震垮了龙王宫殿，游急流好似那马跑平川"(例五、例六)。

在莽莽苍苍、急流回旋的江涛中，有着无数的暗礁和险滩，稍不留意就会触礁，船翻人亡，十分惊险。船工们以其丰富的经验，勇敢的精神，与险滩恶浪展开生死的搏斗。在这种情况下，号工提示大家唱《见滩号子》(例七)："天色变了，要起风暴，大浪要起……"众人有力地和唱"咳咳！"接着又领唱"不怕风，不怕浪，努把力，冲过去！"在那紧要关头，船工们齐心协力，唱着音调铿锵，节奏紧凑的《拼命号子》，气氛

紧张，触目惊心，展现出川江船工无比勇敢，不怕任何风浪的大无畏精神。

从四川奉节至湖北宜昌，约有200公里航程，江河两边，悬崖陡壁，幽邃峻峭，在山谷沟壑中主要险滩有20多个，其中有名的三个险滩是：泄滩、青滩和崆岭滩。泄滩漩涡万千；青滩波涛汹涌；崆岭滩航道狭窄、水流湍急，加之乱石林立，极易触礁船翻。所以，船工们深知"泄滩、青滩不算滩，崆岭才是鬼门关"。这一航程，极其艰险。然而船工们唱着高昂的号子，不断闯越一个个险滩和暗礁。

凡在险滩处，大多水流湍急，过了险滩，江水流速减缓，江面较为平静。此时，船工们略可松一口气，于是唱起了舒缓流畅的《平水号子》（例八）："清风吹来凉悠悠，连手推船下涪州。"更幽默地借用四川高腔音调吟唱着："闲言几句随风散，前面一道观音滩，观音菩萨（她）没（得）灵验，不使劲来过不了滩。你我连手个个是英雄汉，展个劲来搬上前，平水号子换一换，捏紧桡子冲过了滩。"

川江船工号子，有着浓烈的生活气息，它与长江三峡的背景及船工们在劳作时的状况紧相联系。虽然现在用人力（数人乃至数十人）牵引的木船已被机动的铁船所代替，但悠扬豪放的川江船工号子，仍能展现出那种惊心动魄的场景。当你听了川江船工号子，再去长江三峡观光，便会产生许多美好的联想。川江船工号子犹如一个浓缩了的情感世界，它能引发听者生理上的强烈共鸣，然后能产生视听交汇的审美效应。艺术来自于生活，却比生活更美，更富于想像力。由于川江船工号子所独具的魅力，使之成为中国传统音乐文化的重要组成部分。

（二）工程号子

工程号子用于建筑、修路、开河、伐木等集体性和协作性较强的劳动。常用一领众和的形式来指挥劳作，使其步调一致。

工程号子的曲调起伏顿挫，节奏强烈规整，富有律动感。工程号子

的音乐带有流动性，爽朗明快，既能起鼓舞作用，也能起自娱作用，但总的来说，工程号子的音乐性格属于直畅简朴的，如《打夯号子》(例九)。

(三)搬运号子

搬运号子是在搬运重物时所唱用的号子。声调高亢，曲调简短，颇有力度感。但因工种不同，有的曲调明快流畅、节奏自如，颇有诙谐感。可见，音乐特点是随着劳动性质而变化无穷的。

搬运号子又可分为“装卸号子”、“挑担号子”等。

装卸号子　用于各类车运、船运及人力装卸等劳动。这类号子，大多在海港码头或车站仓库等地唱用。音调简练，节奏明快，领和结合，充满激情。如大连码头工人中传唱的《拔粮包号子》(例十)，高亢响亮的领唱与突起回旋的和唱，构成了热烈的劳动场景，听来颇有力度感。

挑担号子　用于肩挑扁担身负重物行走时所唱。这类号子旋律性较强，节奏轻松流畅。随着挑担人左右脚步，有节奏地交替行进，悠畅轻快的挑担号子相配助兴，使肩挑的重担仿佛在歌唱声中悠然起舞，听来颇有诙谐感。如江苏如皋的《挑担号子》(例十一)。

以上选了几种不同类型的号子，以供比较分析。

三、不唱山歌心不爽

爽朗明快的山歌，直抒人们的真情实意，倾泻人们的喜怒哀乐。

所谓山歌，就是山野之歌。山歌高亢的音调、嘹亮的声音，在宽长自由运行的旋律中展现出山峦层叠、丘陵起伏的意境，那悠畅委婉、回旋颤动的美妙歌声，或把人们带入辽阔无际的莽莽草原，使你胸襟开朗，视野宽广，或听了使人仿佛置身于崇山峻岭的天然景物之中。歌声与景色交相辉映，唱出祖国的壮丽山河，人民勤劳乐观的精神风貌。

山歌的产生也与人们日常生活和地理环境有直接关系。长期生活

在山区的人们，由于交通不便，相互见面不易，无法对话叙情，但通过嘹亮高亢的山歌，飞越两山之间，能使彼此交流，相互传递情意。这是一种简便而迅速的“通讯工具”，苗族兄弟形象地称之为“飞歌”，实是贴切。

福建山多，尤其闽东、闽北，千山万壑、层峦叠嶂；闽西则地处武夷山脉，岭高谷深，风景秀丽。山区人民“砍柴不离刀，开口不离歌”。悠扬悦耳的山歌，或问答对歌，或一唱众和，形式多样，自由自在，更有特色的是：柴刀敲着竹担，击节而歌；天南地北，古今传说，唱得响亮爽快，生动地展现出一幅民情风俗图画，给人留下深刻的印象。

浙江素有“七山二水一分田”之称，全省山地占十分之七，因此山歌流行甚广。浙江山歌，有的高亢悠扬，有的则唱如说话，轻松自如、妙趣横生，富有浓郁的乡土气息。例如一首诙谐风趣的山歌《李有松》：“李家庄有一个李有松，李有松封建思想老古董，日里夜里来做梦，勿许女儿找老公，胡子摸摸一场空。”这种唱词，通俗易懂，易记易背，在民间颇为流传。20世纪70年代，我曾去浙南山区畲族地区采风，那里山歌非常流行，迎客送客，以歌相待，并身穿色彩鲜艳的畲族服装，戴着玎珰发响的手饰，边唱边舞，他们邀我参与其间，携手共舞。听那响彻云天的山歌，无比热烈欢快。傍晚，在那澄黄透红的晚霞映照下，展现出一幅色彩绚丽、民族团结的美丽景象。

山歌所以又称山野之歌，是因为她除了在山里高唱，还在田间劳作时咏唱，苏南地区的“落秧歌”，亦称“响山歌”或“喊山歌”；上海郊区青浦则称“田山歌”。由于田间劳作十分辛苦，农民则采用唱山歌来解除疲乏。青浦田歌手们说：“田歌一唱，眼目清亮。”说明山歌对劳动生产是有很好的辅助作用的。

山歌的唱词直朴畅爽，幽默夸张，如云南汉族《寻甸山歌》：“抓把芝麻撒上天，肚里山歌有万千，云南唱到北京去，回来还要唱三年。”更多山歌的唱词比喻生动，富于浪漫色彩，如四川安县山歌《妹儿爱的勤快

人》:“太阳出来一点红,照在山中密树林,白鹤爱的是长江水,妹儿爱的是勤快人。”

山歌中反映爱情生活的歌曲几乎占半数以上。这类歌曲，约定俗成地称其为情歌。情歌是揭示男女青年渴望自由恋爱、追求幸福生活的愿望,以她那纯朴真挚、优美深情的词义和歌声,体现男女双方质朴忠贞的高尚情操。这在少数民族的山歌中最为常见。

我国有 56 个民族,分居各地。云南省就有汉、彝、白、傣、哈尼、壮、苗、纳西、景颇等 23 个民族,他们无论聚居在高寒山区,或是炎热河谷,都有自己的山歌,其中,情歌占着很大比重。广西,也是多民族聚居的地区,他们男女同工,性格开朗,热爱生活,能歌善舞。青年男女谈情说爱,常用情歌来表达各自的心声。壮族的“歌墟”(墟是集市的称谓)上,男女青年聚集在山坡对歌抒情,如果双方情投意合,就互赠信物,直到尽兴而散。

山歌中的情歌，不一定都是高声朗唱。贵州的南侗《小歌》、北侗《玩山歌》,都是男女青年小声吟唱的情歌,并有牛腿琴、木叶琴等富于特色的乐器伴奏,听来情意绵绵,委婉动人。

情歌的唱词,语言朴素,情真意切,例如广西彝族情歌:“芝麻杆杆节节青,唱句山歌表真心,真心实意两相爱,白头到老不离分。”在三拍子委婉真切的歌声中，倾吐着青年男女真心相爱的决心。山歌类中的情歌,还细腻直率地表达情思,壮族的上甲山歌《分别歌》,运用柔美简练的音调,深切地诉说着男女别离之情:“太阳落山人影斜,见面不久又分别;分别歌声泪涟涟,铁打心肠也要裂。手麻脚软魂飞去,不愿生离愿死别;哥妹真情藏心底,来年歌墟情更切。”又如广西汉族情歌:(男)“月亮光光在天边,想妹一年又一年,铜打肝肠都想断,妹呀!铁打眼睛也望穿。”(女)“星星眨眼泪涟涟,想哥一年又一年,喝茶连杯吞下肚,哥呀!千年不烂记心间。”这首歌词用极为夸张的比喻,表达了男女主人公对爱情的坚贞不渝;同时,也流露出爱情之中包含着多少的苦情。

下面，且以高腔山歌、柔情山歌和诵咏山歌为例，分别作些简要介绍。

（一）高 腔 山 歌

高腔山歌曲调高亢、嘹亮，音域宽广，常超越人声自然音区，就用真假声结合唱。这类山歌，产生于野外，在辽阔的大自然环境中直抒人们的开阔胸怀。

由于高腔山歌大多在野外的空旷环境中唱，又不受劳动动作制约，所以音乐节奏较为自由、音调可以自由延长，产生一种高呼远喊的效应。例如陕北的《信天游》、青海的《花儿》、安徽的《魇颈红》等。高腔山歌在生活于崇山峻岭或奔腾江河地区的少数民族中间流传甚广，如流行于广西隆安壮族聚居地区的《山高歌更高》就是一例（例十二）。

（二）柔 情 山 歌

山歌并非都是高亢激越的，也有抒情柔美的。不过，前者更具有山歌粗犷豪放的气质，后者则近于小调那种委婉细腻的情感。因此，将这类山歌称之为“柔情山歌”。

柔情山歌表述爱情生活或思念盼望感情为多，旋律较为婉转，节奏也较规整。如云南弥渡山歌《小河淌水》（例十三），一开始那个悠长的引腔，就体现出一般山歌的基本特点，然后舒展流畅地倾诉着“想起我的阿哥在深山”，深深地唱出那柔情似水的意蕴，用歌声诠释了甜蜜爱情的感情色彩。

（三）诵 咏 山 歌

诵咏山歌是自然语言音调的夸大、美化，并赋予了情感色彩。由于是自然语言音调的夸大，因而旋律性不甚强，节奏变化不多，音域不宽，用真声演唱。又由于曲调是字调的再现，因而常常产生许多颤音、滑音

等装饰性的唱法，使唱词字调体现得更为生动，尤其是地方语言特色明显的、装饰性的唱法更为重要。如山西神池的《割莜麦》、浙江温州的《李有松》(例十四)等。

山歌的种类繁多，形式多样，是人们十分喜爱的一种民歌体裁。从山歌的曲调性质及其体裁形式来看，一类是属于山歌体裁，另一类则属小调体裁。所以，山歌实际上含有两种体裁形式，它们相互融合、互为渗透，从而使山歌与小调并行发展，且又保持各自的优长。

四、民间小调情意浓

小调，亦称“市井小曲”、“俚巷歌谣”等。

小调比号子、山歌的曲调更为细致流畅；结构也较方整规范。在表情达意方面，比号子、山歌更为含蓄，情感更为浓郁。

宋元以来，随着城镇经济的发展和市民阶层的壮大，促使城镇文艺日益繁荣，于是各种小调广泛流传。在农村，男女老少大多会哼上几句小调，以此来自娱娱人。随着社会各阶层的需要，产生了职业或半职业的民间艺人，在酒肆茶楼、街头巷尾演唱小调。由于小调通俗简洁、曲调动听，因此不胫而走，有的小调如《孟姜女调》等，几乎遍及大江南北，还渗透到戏曲、曲艺中去。

小调的唱词简洁含蓄，不像号子、山歌那样直率地表述情意；小调旋律则较曲折，含蓄地吐露心声。小调唱词是以充实的内容为前提，抓住要点，加以演绎。人民群众最了解自己所表现的生活，抒发自己的切身感受，所以言简意赅，简洁明白，并用生动形象的语言，最大限度地表现出生活自身的美，简明地概括出深远的哲理。正因如此，才能振动人们的心弦。

小调的表现内容范围很广，有历史故事、现实生活、自然景物、传授知识等等。有时，复杂的故事情节只用单一的曲调相配，由于小调旋律

细腻优美、悦耳动听，所以一再重复也听之不厌。如《孟姜女调》只有四句唱腔，要反复唱十几段（即十二月内容）唱词，听之不觉单调却为之心动。当然，这与唱词的深切感人有关。尤其改用“四季”的唱词，更为意深情浓。“四季”唱词在具体叙述过程中抓住要点，那就是典型、易懂、情浓。我们来看这首《孟姜女调》的“四季”唱词，会使你深受感动：

春季里来是新春，家家户户点红灯，

别人家夫妻团圆聚，孟姜女丈夫去造长城。

第一段用“新春”、“红灯”作铺垫，再说“别人家夫妻团圆聚”，后面点出主词：“孟姜女丈夫去造长城。”在对比中写出主人公的处境和心情。

夏季里来热难当，蚊子叮在奴身上，

宁愿叮奴千口血，莫叮我夫范杞良。

第二段的第三、四句，写出孟姜善良和真挚的情怀；下面第三、四段着重写孟姜思夫心切，夜不成眠，哪怕受尽千辛万苦，只求夫妻相依团聚。那种纯朴的语言，深切的感情，多么感人肺腑：

秋季里来菊花黄，丈夫一去信渺茫，

终朝思夫千万遍，深夜不宿（我）泪两行。

冬季里来雪花飞，孟姜女千里送寒衣，

途中受尽千般苦，但愿夫妻两相依。

《孟姜女调》含有浓郁的感情，所以长期以来流传甚广，可说是家喻户晓，老幼皆知。孟姜女的故事，在西汉《列女传》中就有记载：杞梁（良与梁皆用）死后，其妻哭崩长城。唐代《同贤记》中也记载：燕人杞良死后筑入长城，其妻哭崩长城。明代中叶以后，人们对孟姜女善良的品格，坚贞的爱情寄予无限倾慕之情，于是兴起为孟姜女造庙等活动，并将这一传说正式载人《大明一统志》。

中国在漫长的封建社会里，人民遭受苦难，生离死别、家破人亡不足为奇。孟姜女的不幸遭遇，也是封建社会广大妇女的一个缩影，因而

千百年来，传诵不止。每当听到这首感人的小调时，就会一掬同情之泪。这首《孟姜女调》虽然只有四句唱腔，但感染力极强，给人们留下难忘的印象。而且，在大江南北还演化出许多《孟姜女调》的变体，又在戏曲、曲艺中生根开花，足见《孟姜女调》影响之深广了。

旧曲填新词也是小调的常见现象。因为小调结构方整，旋律流畅，易记、易学，所以常常用来填词传唱。如流传颇广的电影《马路天使》中的《四季歌》，就是作曲家贺绿汀运用《孟姜女调》改编而成的。众所周知的颂歌《东方红》，是根据陕北绥德、米脂一带流传的小调《骑白马》填词唱成的。当然，旧曲填新词，由于内容有改变，旋律、唱法上必定有所变化，才能使二者相辅相成，形式与内容和谐统一。

由若干不同的小调曲子连接成套演唱一个故事情节也是常用的方式。但是，不同的小调曲子，在音乐格调上要较为接近才能联套，否则会格格不入。苏州弹词演员杨乃珍唱的开篇《姑苏好风光》，就是由风格秀丽、摇曳生姿的五首江苏小调组成，一波三折，迂回缭绕地赞美着江南“上有天堂，下有苏杭”的水乡风光*。她那娓娓动听的吴侬软语，配之以清丽秀朗的丝竹伴奏，听了使人回肠荡气，仿佛进入仙界，真是一种高雅的艺术享受。

民间小调的产生源远流长。春秋战国时期，吴、越、荆、楚等地盛行的一种清唱，到了汉代发展成为深情舒展的“相和歌”，至魏晋六朝和隋唐，乐府民歌中集结了许多优美抒情的小调。在那滔滔不绝的历史长河中，民间小调时起时落，推动着中国民间文学及民间歌曲的发展。现在流传的许多小调也就是历史发展的结果。比如我国流传最广、影响最大的江苏扬州小调《月儿弯弯照九州》，据明代文学家、戏曲家冯梦龙（1574～1646）考证，此歌产生于南宋建炎（1127～1130）年间，一直传唱至今。这首小调，也是论证中国音乐史的重要材料。由此可见，中国的

---

* 曲谱见《中国民歌》（上海文艺出版社）第3集492—496页

民间小调总是代代相传，流唱不绝的。

优秀的民间小调，深深扎根于人民群众，具有浓厚的民族色彩和顽强的生命力。其中表现出来的聪敏才智和讥讽直刺不正之道的民间歌曲，对我们今天还是有一定参考价值的。尤其它那简洁的表现手法也是值得我们学习的。

民间小调，就是产生在特定的时代、特定的环境，以它丰富多样的艺术格调，生动活泼地展现出瑰丽多彩的社会生活。

小调所表现的内容相当广泛，大到重大政治事件，小到社会生活各个方面。所以，小调在人民群众生活中有着重要的作用。

小调不像号子、山歌要在特定的场合表唱，小调以曲定名，具有一定的规范性，它在流传中虽然有所变化，但仍保持相对的稳定性，许多的变体也不过是同曲异名而已。

小调的旋律比之号子、山歌更为细致，感情倾诉更为深刻。它与社会生活、人们思想感情结合得十分密切。下面，根据社会生活及音乐特性分为吟唱小调、谣唱小调、风光小调三类加以简介。

(一)吟 唱 小 调

吟唱小调包括诗词吟唱、街坊叫卖及催眠小曲等。

中国诗词艺术，经历了诗经、楚辞、乐府、绝律诗、词曲等不同体裁的演变阶段。诗词既可吟诵，也可吟唱。

吟诵，是诗词语音的吟读，不用伴奏，是文人常用的形式。吟诵根据不同方言，产生不同风格的音调。如《春晓》(例十五)是唐·孟浩然诗，由温州(近代)林冠夫吟诵；《春宵》(例十六)是宋·苏轼诗，由福州(近代)林东海吟诵，前后两例体现出不同的特色。

吟唱，比之吟诵更富有音乐性和艺术性。古代诗歌吟唱，用瑟或琴伴奏的称为“弦歌”；乐府诗歌中有丝竹伴奏的称为“相和歌”；有的用鼓、角、铙和横笛等伴奏则称“铙歌”和“横吹曲”；也有的用一两种管乐

和弦乐伴奏，称为“倚歌”；再有单用古琴伴奏的称为“琴歌”等等。由于唐宋以前记谱法不够完善，当时的诗歌音乐现已无从知晓。唐宋以后，工尺谱逐渐完备，有些诗歌现在尚能见其概貌。《关山月》(例十七)，原是汉代乐府诗歌之一，属于“鼓角横吹曲”，是当时守边将士在马上唱奏的。后来唐代诗人李白填写了新诗，作者在云月苍茫的意境中揭示历代战争的残酷，同时也倾吐了征人思乡之情。据说较早的《关山月》曲谱刊印于1768年日本的《魏氏乐谱》，该谱是明朝末年避难于日本的魏侯(之琰)所传，其歌词就是李白填写的“明月出天山，苍茫云海间”。20世纪50年代初，由夏一峰、杨荫浏重新编配，流传至今。

《阳关三叠》(例十八)是唐·王维诗。唐宋以来，《阳关三叠》曲谱有多种版本，其中流传最广的一种是刊于明·嘉靖年间《新刊发明琴谱》，后在清·同治三年(1864)张鹤编撰的《琴学人门》中续载的版本。

古诗吟唱，主要流传于文人之中，而街坊叫卖、催眠小曲则在普通百姓生活中应用。

街坊叫卖各种小贩都用，腔调繁杂，不计其数，这里列举南北两例，以示一斑。

以前南方尤其是上海的里弄内，在夜深人静之时，常有小贩挑着担子，轻悠柔和地喊着叫卖声“桂花赤豆汤，白糖莲心粥”(例十九)。这种叫卖声，幽静舒缓，既不影响居民晚间休息，又能起到传叫的作用，颇有南方叫卖的特点。

北方的胡同内常有人掮着板凳架着磨刀工具，昂首叫喊“磨剪子咪，抢菜刀”(例二十)。这种叫卖声，铿锵高亢，颇具北方人豪爽的气质，是北方叫卖声的典型。

以上两例，叫卖声音调简单，下面列举山西的《卖菜》叫卖声(例二十一)，音调明快，语气生动，颇似一首完整的小曲，如若配上伴奏，叫喊起来更动听了。

轻哼柔吟的催眠小曲，曲调深沉优美，感情真挚可亲，常在拖腔时

体现出一种宁静摇曳的神态，促使婴儿渐渐入睡。这种催眠小曲，柔吟轻唱，故也归入吟唱小调一类。如湖北公安县汉族“摇儿歌”《娃娃睡瞌瞌》（例二十二）；广西隆安壮族“摇篮曲”《宝宝睡得甜》（例二十三）。

吟唱小调范围甚广，这里只能选例简介。

（二）谣 唱 小 调

谣唱小调是一种叙述性和咏诵性相结合的体裁。有些婚丧喜庆的风俗小调也归入其内。

谣唱小调以表现日常生活来揭示社会各个侧面，较为深刻地倾吐人们的理想和爱憎。

谣唱小调的音调、节奏接近自然口语，音域不宽，节拍略有规范。在叙事中展现人们的思想感情，富有生活气息。

谣唱小调中表现旧社会长工诉苦、倾吐妇女怨愤的内容为多。

湖南郴县汉族谣唱小调《十二月长工歌》（例二十四），用十二月分段细数长工的苦难生活，这里仅选第一段为例。

用十二月、五更、四季等依次细数的分节歌形式，在谣唱小调中经常应用。但根据每段歌词的不同感情，在强弱变化、速度快慢及润腔方法上可作自由处理，尽可能使音乐与内容结合起来。

河北冀中地区民间小调《小白菜》（例二十五），以其深切的音调，唱出人间的悲剧——一个孤儿遭受摧残而思念死去亲娘的哀情。这首小调，委婉朴实，曾被中国歌剧《白毛女》改编成《北风吹》并作为全剧音乐主题，深受群众欢迎。

谣唱小调中的风俗歌颇有特色，在中国南部有些地区，无论新娘出嫁或丧葬仪式都有唱歌的习俗。新娘出嫁时，邀集亲朋好友前来唱歌，以祝庆贺。如《伴嫁歌》、《哭嫁歌》等；丧葬仪式，请了专人来唱《哭丧歌》、《孝歌》等。

(三)风 光 小 调

所谓风光小调，是用优美抒情的音乐来赞颂各地的风土人情和山水风光。这类小调内容范围最广，音乐风格最多。常由职业或半职业民间艺人在城乡集市、酒楼茶馆等场合演唱，还常有伴奏衬托，艺术形式也有一定规范性，演唱技巧也较细致多变，所以对不同的地方色彩及各种内容具有宽泛的适应性；而且，同一首曲子流传到不同地区会引起不同变化，如江苏的《孟姜女调》、《茉莉花调》，流传到其他地区，经过变化，演变出另一种风格，这就是同曲异名的流变法。

风光小调由于包含内容多，因而常常采用联曲体方式，有层次地分别唱颂，如江苏的《姑苏风光》(亦称《大九连环》)就是由《码头调》、《满江红调》、《六花六节调》、《湘江浪调》、《吟吟调》联缀而成，全曲悠扬明快地赞颂了苏州一年四季的秀丽风光。

至于单曲体，歌唱景色风光的更多，如山东蒙阴的《沂蒙山小调》："人人都说沂蒙山好，沂蒙山上好风光……"朴实嘹亮的歌声，赞颂了沂蒙山"青山绿水多好看，风吹草低见牛羊"的一派瑰丽风光。江苏的《无锡景》，在流畅秀丽的歌声中亲切地告诉听众："诸公各位静舒心，让我唱一支无锡景。"用分节歌形式，细细叙唱无锡的景色风光，听了确是一种美好的艺术享受。

风光小调不仅只是赞颂景色，还通过叙唱历史知识、故事传说等来展现当地的地理环境和风土人情。所以，风光小调实际上是一种民间音乐与民间文学相结合的教科书，是一门丰富多彩的民俗学。

器乐与乐器

一、器乐简史

所谓器乐,是指用乐器演奏的乐曲。

中国乐器种类繁多,历史悠久。浙江余姚河姆渡曾发掘出七千多年前埋藏地下的160件用鸟禽肢骨制成的骨哨,有的至今还能吹奏出简单的音调。这些乐器,可能是新石器时代人们用以模仿兽鸣鸟叫来狩猎食物。1978年,在湖北随县发现了一座公元前433年入葬的曾侯乙大墓,其中发掘出124件乐器,有鼓、瑟、笙、排箫、编磬等,还有一套巨大的编钟,总重量为2500多公斤,共有65件大小不一的钟,整齐地分为三层悬挂在刻有各种图案的架子上。使人惊奇的是,这套埋在地下2400多年的巨大编钟现在仍能敲奏出美妙的乐音。我曾去湖北参加学术会议,亲聆这套编钟所敲击出来清晰洪亮、雄浑壮丽的声音。由于每个编钟都有相对音高,所以能奏出富丽堂皇的音乐,仿佛把人们引入到古代的宫廷。听了真使人赞叹不绝!这套编钟引起了国际乐坛的高度重视,称之为世界乐器史上的奇迹。

中国乐器所演奏的乐曲,内涵丰富,形象生动。据传,公元前11世纪的春秋中叶,有个伯牙鼓琴遇知音钟子期的故事,生动地说明中国器乐具有鲜明的形象:“伯牙善鼓琴,钟子期善听琴,伯牙鼓琴志在高山,钟子期曰:善哉!峨峨兮若泰山;伯牙鼓琴志在流水,钟子期曰:善哉!洋洋兮若江河。”可见在两千多年前的春秋战国时期,中国器乐的艺术水平已达到相当高度。也就是这首用七弦琴演奏的《流水》曲,代表华

夏民族，1977年8月20日被选入美国宇宙飞船射向天空，美妙的音乐，行云天际，长期在宇宙间回荡。

春秋战国之际的教育家孔子，也是一位出色的音乐家。他鼓琴之音能形动于衷："孔子晨立堂上，闻哭者声音甚悲，孔子授琴而鼓之，其音同也。孔子出而弟子有叱者问谁也？曰：回也。孔子曰：回何为而叱？回曰：今，有哭者，其音甚悲，非独哭死，又哭生离者。孔子曰：何以知之？回曰：似完山之鸟。孔子曰：何如？回曰：完山之鸟生四子，羽翼而成，乃离四海，哀鸣送之，为是往而不复返也"（《辩物篇》）。这段记载，说明孔子用器乐来表现生活的卓越才能。

汉魏时期的《相和歌》，是由清唱的"徒歌"发展成为由乐器伴奏的艺术歌曲，而且演唱者自己参加伴奏："相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。"这种由演唱者执节而歌的相和歌形式，我看可能是中国说唱曲艺的先祖。

隋朝结束了二百多年南北分裂的局面。但把南北朝的文化艺术风韵仍继承了下来。南方的音乐，继承了汉族的传统；北朝由于五胡十六国的割据，少数民族的胡乐占了主要地位，又加之西域乃至其他国度传来的音乐都编集一起，定名为"九部乐"。这些措施为唐朝的文艺繁荣打下了基础。唐朝是中国历史上一个辉煌的时代，也是当时世界上最为先进、文明的国家之一。由于唐朝政治稳定，经济繁荣，对外文化交流频繁，因而文学艺术，尤其是音乐，展现出一派灿烂的景象。此时的器乐与歌舞结合起来，成为相映生辉的突出表现。器乐与歌舞的美妙结合，在唐诗中有许多描绘，如"天阁沈沈夜未央，碧云仙曲舞霓裳。一声玉笛向空奏，月满骊山宫漏长"。唐朝所用的乐器相当丰富，据《乐府杂录》记载，有300种之多。

宋、元直至明、清，器乐的发展有三个方面：一、器乐单独发展；二、器乐与歌舞相结合；三、器乐与曲艺、戏曲的结合。

宋、元以来，中国的曲艺和戏曲不断得到发展，作为伴奏的器乐部

分，当然也随之而发展和提高。例如有许多为曲艺和戏曲伴奏的器乐曲可在音乐会上独立演出，《将军令》、《闹场》等就是实例；有的还从曲艺和戏曲唱腔中演化出来，成为独立性的器乐曲，如《茉莉花》、《柳青娘》、《夜深沉》等等。这些器乐曲都受到广大听众的喜爱。

明、清时期在民间广为盛行的一种群众性的鼓乐班，是以自娱娱人为目的，在农闲季节或逢年过节时自由组合起来的形式，吹打并重，十分热闹。明人张岱在《陶庵梦忆》中写道："……天暝日上，鼓吹千百处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺过，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。"生动地记述了鼓乐班的盛况。后来由于广大农村的破产，这种"大吹大擂"逐渐减少，而在婚丧喜庆中的"小吹小打"则风行一时。"十番铙钹"的鼓吹乐在民间虽然减少，但在有些寺院道观中却代代相传，至今还能听到其美妙的乐音。如北京的智化寺音乐，山西五台山的《八大套》，西安城隍庙的鼓乐，江苏南部的《苏南吹打》等等，都是民间鼓乐的延续。

在中国南方流行着一种传统的"细乐"。所谓细乐，就是一种用几件丝竹乐器加上轻巧打击乐器的小型乐队。例如福建南音、江南丝竹等。

福建南音，流行于福建省闽南地区及东南亚华侨聚居的地方，香港有南音社，我曾在香港看到南音社还保留着康熙皇帝赐予的"御前清客、五少芳贤"及撑起"九曲黄凉伞"的隆重场面。

南曲的器乐部分古朴幽雅，清新细腻，被欧美专家称之为东方古典艺术的珍品。所用的乐器及演奏姿势（横抱琵琶、五木拍板）完全与五代前蜀王建墓中浮雕乐伎及南唐顾闳《韩熙载夜宴图》中一样。尺八（形似洞箫）和奚琴早已失传，但在南曲中还略有保留。这两件稀世之宝，我在日本大阪国立民族学博物馆和美国纽约历史博物馆见到过，使我兴奋不已！

南曲演出形式分"上四管"与"下四管"。"上四管"以尺八（洞箫）为主，配以奚琴、琵琶、三弦、拍板等；"下四管"则以南嗳（中音唢呐）为主，配以奚琴、琵琶、三弦及小打击乐器响盏、狗叫、木鱼、小钹等。这种形

式,恰与山西永乐宫壁画《元代演奏图》相似。

由于南曲的非同凡响，国内外专家们称它为中国古代音乐的活化石。古老的南曲,在国际音乐比赛中屡次获奖,英国驻东南亚国家总督马康·唐素纳早在1945年就赞叹:“此曲只应天上有，泰西哪得几回闻。”现在,侨居世界各地的许多福建老乡,经常回去参加两年一度的南曲盛会,从乡音中得到祖国的温暖。

江南丝竹,是由丝弦(拉、弹)乐器、竹管(笛、箫、笙)乐器及小型的打击乐器(如鼓、板、铃、木鱼等)所组成。演奏人数不多,有时只需三五人。

江南丝竹流行于江苏、上海、浙江、安徽等地,是颇受人们喜爱的一个乐种。

江南丝竹的演奏自由灵活,在主旋律基础上各人可以自由加花,但非漫无规则,而是一种相互默契配合,互相调剂,构成华丽生动、清新流畅的音乐风格,展现出江南地区山清水秀、鱼米丰盛的乡土特色。

这个乐种大约在明朝已很流行,到了清代中叶,在江南大小城镇几乎都有江南丝竹的乐声飞扬。江南丝竹中的所谓八大曲,即《老三六》、《慢三六》、《中花六》、《欢乐歌》、《云庆》、《四合如意》、《行街》、《慢行街》在当时已很流行。除了八大曲之外,还有古典名曲,如《春江花月夜》、《霓裳曲》等;也有民间俗曲,如《柳青娘》、《倒扳桨》等。

由于江南丝竹的细吹细打，因此也常用于婚丧喜庆或庙会行街以增加气氛。也由于它演奏的曲目多样化和生活化，于是有“风俗音乐”之称。现在上海老城隍庙湖心亭茶楼经常有演出,若能前去品茶赏乐,确是极美的享受。

二、吹　打　乐

所谓吹打乐,就是吹管乐器(也有丝弦乐器相衬)和打击乐器结合起来演奏的一种音乐形式,简称吹打乐。

吹打乐常用于婚丧喜庆或游神赛会等场合。用大锣大鼓为主演奏的称为“粗锣鼓”,音响强烈,气氛宏伟;用小锣小鼓为主演奏的则称“细锣鼓”,音响清脆,欢快愉悦;用“粗细锣鼓”轮番演奏,称为“花锣鼓”或“花十番”;单用打击乐演奏的称为“清锣鼓”。

吹打乐在中国民间广泛流传,但各地名称及艺术风格各有区别,如“苏南吹打”、“浙东锣鼓”、“福州十番”、“陕西鼓乐”、“河北吹歌”等等。一般说:南方的较为秀丽清柔,北方的则粗犷豪放。

吹打乐起源何时,无确切定论。但在西汉时期,西北地区的少数民族音乐与汉族音乐相结合,已产生了中国的初期“鼓吹乐”;“陕西鼓乐”中所用的曲牌、乐器乃至演出形式,与唐宋时代的歌舞“大曲”有一定渊源关系;明清时期,吹打乐已在民间广泛流传,并结合各地的音乐特色,形成了众多不同风格的吹打乐,比如“苏南吹打”,就鲜明地体现了江苏南部——无锡、苏州等地的吹打乐风格。

下面,以“苏南吹打”为例,借以说明吹打乐的大致特点。

“苏南吹打”由于乐器组合及演奏形式的不同,又有“苏南十番锣鼓”、“苏南十番鼓”之分。所谓“十番”,即是热闹、翻花样的意思,曾有“十样锦”、“十不闲”等名称。这种吹打乐的兴起,是乡间农民以自娱为目的,或遇婚丧喜庆,农民自由组合,以吹打助兴;在城镇,则出现专业或副业性质的“堂名”和吹鼓手,以演奏吹打乐谋生。另外,这种音乐被道家或僧家所用,称其为“梵音”。其实,苏南地区的许多“梵音”就是“苏南吹打”音乐,“梵音”,是道家和僧家们给加上去的宗教色彩名字。

“苏南吹打”所用的曲调,有的是宋代的词调牌子,如〔满庭芳〕、〔桂枝香〕、〔剔银灯〕等;有的则取自元代以来的南北曲,如〔石榴花〕、〔收江南〕、〔上小楼〕、〔泣颜回〕、〔滚绣球〕等。这些曲牌,大多是从歌曲、舞曲、戏曲等声乐曲基础上演变成器乐的,又经过长期的演奏变化,已与原曲风貌不太一致,甚至面目全非。但是,总的来说,还是体现出浓郁的“苏南吹打”音乐风格,特色是非常鲜明的。

在曲牌组合上，承袭了南北曲的方式：一个曲牌单独演奏，称为散曲或牌子；由若干曲牌依一定方式联缀起来演奏，则称套曲。套曲在速度安排上，大多采用由慢逐渐趋紧，即慢→中→快→散的组合形式。这种组合形式，也是中国民间音乐所常用的，它由慢趋紧、逐步达到高潮的布局逻辑，是符合中国人民的审美心理和欣赏习惯的。

"苏南吹打"中的鼓师，必须具备高超的技艺，不仅要起领奏作用，还要有其突出的表演——独奏。鼓师的独奏部分称为"鼓段"，"鼓段"也有慢、中、快，分别插在相应速度的套曲之中。"鼓段"变化多端，十分动听，能奏出美妙而富于形象的鼓套子。被称为"南鼓王"的朱勤甫(1902～1981)，他的击鼓技艺堪称一绝。他所演奏的"鼓段"变幻莫测，富于形象，通过鼓槌的各种演奏技巧，变化出无比美妙的音响，忽而似涓涓细流、水珠击石；忽而似雷击轰鸣，震荡空间。各个鼓段根据音乐特性，给以形象化的定名，如"鲤鱼扑水"、"蝴蝶双飞"、"海底翻"、"鹤吃食"等等，把平淡的鼓乐赋予了极浓的音乐性和可听性，具有很高的审美价值。中国的击鼓技术有着悠久的历史，《羯鼓录》中曾记载唐玄宗爱敲羯鼓，并专为羯鼓创作许多独奏的鼓套子。由此可见，鼓的精湛技艺，在公元8世纪已相当成熟了。

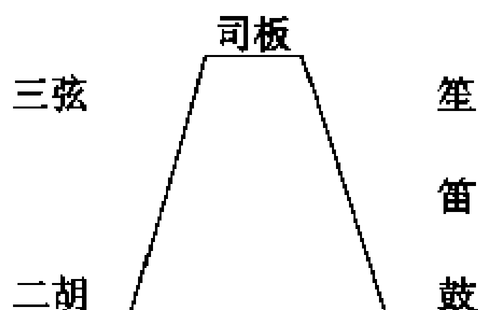
"苏南吹打"中常用乐器有如下几种：

管乐器　笛、箫、笙和大、小唢呐等；

弦乐器　二胡、板胡、琵琶、三弦、阮等；

打击乐　板、同鼓、点鼓、皮鼓、马锣、喜锣、齐钹、汤锣等。

演奏大多为六人，上述多种乐器由各人分担兼带，可谓"一专多能"。如司鼓者兼带木鱼、汤锣、双磬；司板者兼带拍板、小木鱼；司笛者兼带齐钹、小钹；司笙者兼带大锣、中锣、春锣；司三弦者兼带大钹；司二胡者兼带喜锣等等。各人兼带之乐器，用木架或桌台依次放好，演奏时以不重叠为原则，相当灵活，看起来颇为生动。



演奏者座位设置图

打击乐器组合起来，演奏出高、低、强、弱的各种音色达十种，因而俗称为“十番”。其主要的锣、钹音色有：

同鼓——同

马锣——王

喜锣——内

齐钹——七

汤锣——汤

小锣——正

春锣——净

大锣——丈

合击——匡

虚声——一

以上只是各乐器的大致读音，即“代音字”。由于乐器组合的变化很多，所以要用模拟式的代音字来帮助记忆，为学习打击乐者提供方便。

“苏南吹打”中“清锣鼓”的组合形式颇为有趣，它常以数学的排列次序来组合锣鼓的结构程式，并给与通俗而形象化的命名，所以易听易记，情趣盎然。我们将锣鼓经谱子记录在纸上，视觉上给你一种立体化的图案美感。比如用等比数列一三五七逐渐递增的“宝塔句”：

一拍一音：	匡	1
二拍三音：	匡一匡	3
三拍五音：	匡匡一匡匡	5
四拍七音：	匡匡一匡一匡匡	7

相反，用等比数列七五三一逐渐递减，与上例结合起来，则成“橄榄型”：

一拍一音：	匡	1
二拍三音：	匡同匡	3
三拍五音：	同匡一同匡	5
四拍七音：	同匡同匡一同匡	7
三拍五音：	同匡一同匡	5
二拍三音：	匡同匡	3
一拍一音：	匡	1

再一种有趣的结构程式是十八六四二，由大渐小，形象地取名为“蛇脱壳”：

六拍十音：	七七七七七一七一七七	10
五拍八音：	匡匡匡一正一净匡	8
四拍六音：	同同同一同同	6
三拍四音：	匡匡匡匡	4
二拍二音：	同匡	2

“苏南吹打”是中国吹打乐中一个典型的乐种，它不仅体现出中国民间音乐的声韵气质，更能展现苏南地区的民俗风情和地方特色。现在，在民间尚能听到它的美妙乐曲，在苏州、无锡等地道观寺院内也能聆听到所谓的“梵音”。

三、丝　竹　乐

所谓丝竹乐，就是丝弦乐器与竹管乐器合奏的一种音乐形式。民间流传的丝竹乐有：广东音乐、江南丝竹、福建南音、潮州弦诗、北方弦索、河南曲子板头曲、山东碰八板等。但丝竹乐在中国南方较为盛行。

丝竹乐自汉代始又经历代演变，不断发展，到了明清时期已相当成熟，除了为戏曲、曲艺（或称“说唱”）、歌舞作伴奏外，还独立成为一种演

奏形式，盛行全国，为广大人民所喜闻乐见。

丝竹乐的风格特点悠扬清雅、秀丽柔美。不求粗犷猛烈，且要刚柔相济。演奏人数并无规定，以小型为主，多则五人至七人左右，少则二人即一丝（二胡）一竹（笛）亦可。各种乐器演奏时配合默契，大多数采用你繁我简或你简我繁的变奏方法，此起彼伏，流畅自然。广东音乐的“花指”，就是在骨架旋律基础上加花润色，使之柔美华丽，赋予浓郁的地方色彩，听来悦耳舒适，颇为迷人。

江南丝竹已在“中国器乐”一文中略有介绍。下面介绍广东音乐，也可说明丝竹乐的大致特点。

广东音乐最初演奏的乐曲是粤剧中的过场音乐，所以也称“过场谱子”，或称“小曲”。大约在20世纪初，随着沿海城市的发展，市民阶层的壮大，对文艺的要求更强，于是将“过场谱子”改成独立成章的乐曲，如流行甚广的《小桃红》，原是粤剧中女子梳妆时所配的“小曲”，经改编后，成为一首深情秀丽、喜悦明快的独立名曲，而且体现出浓厚的广东音乐风味。

广东音乐流行于广州城乡及珠江三角洲等地，后又流传到上海及北京、天津等地，影响甚广。广东音乐的名称是外省人所定，后来就成为这一乐种的专门名称。广东音乐的演奏人员，在城市，大多是工人、店员、教师等组成的业余或半职业的乐队；在乡村，则由农民亦农亦艺性质所组成的乐队，称为“八音会”。白天务农，晚上自娱，遇有婚丧庆典等事，被邀担任乐手，参加演奏。在20年代，广东音乐还为无声电影效力：在放映前演奏一曲，当作片头音乐；在影片进行中需要配音，也可选用一曲，烘托气氛。虽然乐曲情绪与影片内容往往不相吻合，但在听觉上增加一些趣味，起到娱乐的作用。30年代开始，影响逐步扩大，群众性的广东音乐集社纷纷成立，专业性的广东音乐组织也不断涌现，如“庆云音乐社”、“律吕源音乐社”、“一鸣音乐社”等。有的经常在茶馆舞厅演出。40年代初，上海越剧改革起步，也曾用广东音乐配音，后因音

乐风格不相协调而停用。广东音乐在20年代至40年代发展较快，是渐趋兴盛的阶段。

广东音乐早期所使用的乐器以二弦为主，另有提琴（大板胡）、三弦、月琴、横箫（笛子），号称“五架头”。又因二弦弓硬弦粗，故有“硬弓组合”之称。约在1926年，广东音乐演奏家尹文成吸收江南丝竹的二胡进行改造，即用钢丝弦，增强了亮度和响度，成为独具特色的高胡而替代了二弦，由于高胡音色较为柔美，其他乐器又改用扬琴、秦琴及洞箫、椰胡“五件头”，所以又有“软弓组合”的称呼。在它后期，还广泛吸收外来乐器，如小提琴、萨克斯管、吉他、木琴及小号、圆号等，但在演奏风格上赋予了广东音乐的特殊韵味。

广东音乐的曲目相当丰富，大约有四五百首之多。其中有戏曲音乐改编而成的，也有当地的民谣俚歌，或其他地区乃至北方的流行歌曲，吸收而很广。但一经吸收运用，通过演奏韵味的润色，都赋予一定的广东音乐风采而独具一格。约在1910年以后，陆续涌现一批颇有造诣的演奏家兼作曲家，他们除整理改编原有古曲以外，还大量创作新曲，以适应时代发展之需要。尤其在“五四”以后，受民主思想影响，新创作的曲目中大多反映当时市民阶层乐观开朗、奋发向上的思想感情。例如1930年左右何柳堂创作的《赛龙夺锦》（又名《龙舟竞渡》），通过每年农历五月五日端午节民间举行龙舟竞渡的热烈场景，表现出人们你追我赶、齐心协力、生气勃勃、斗志昂扬的精神风貌。这也改变了广东音乐仅善于演奏风花雪月的柔情格调，开拓出广东音乐新的表现范围。

在古曲改编方面也别出心裁，方法多样，有些做法还相当有趣。比如一首琵琶小曲《三汲浪》曾被粤剧吸收成为过场音乐，后经广东音乐改编，与《和尚思妻》、《担梯望》二曲组成一体，取名为《三宝佛》；后来，又经广东音乐扬琴演奏家兼作曲家严老烈改编成扬琴独奏曲《旱天雷》，表现人们久旱逢甘霖的欢乐情绪，使之面目焕然一新，颇受群众欢迎，现已成为广东音乐的代表性曲目。50年代以后，又被改编成民族管

弦乐曲、小提琴齐奏曲及弦乐四重奏、钢琴独奏曲等，流传甚广。

一首小曲，通过改编，衍化出多种形式的乐曲，不仅有趣，而且其中有许多作曲技法也是值得学习的。

广东音乐曲目虽有四五百首之多，但在表现内容上不外乎"情"与"景"两大类。

表"情"者，可分为"欢情"与"愁情"。

表现"欢情"的，如上述《旱天雷》就是，其旋律明快欢跃，节奏活泼多变。《旱天雷》曲中虽无电闪雷鸣的音响效果，但却生动形象地揭示出人们仿佛听到雷电阵阵，甘霖即降的喜悦心情。这就是用音乐形象来表露人们心灵的一种艺术手段。

表现"愁情"的，如《双声恨》（亦称《双星恨》），旋律委婉深沉，节奏舒展有致，表现了人们对传说中牛郎织女的不幸遭遇寄予的无限同情；同时也抒发了人们长期处于封建社会的一种哀怨之情。广东音乐中抒情的乐曲占着较大比重。

写"景"者，实际也是"以景抒情"。通过音乐场景的描绘，目的还是表现人的精神风貌。如上述《赛龙夺锦》、《旱天雷》等乐曲就属这类音乐。

中国音乐强调"音从意转"，"音与意合"，要使听者从"弦外之音"唤起联想，于是才能"与山相映发，而巍巍影视；与水相涵濡，而洋洋徜恍"。听者随着联想的飞驰，音乐的审美价值就被带入更高的艺术境界。这也是欣赏音乐的重要途径。

但是，广东音乐在改编或创作中，东拼西凑，改头换面，粗制滥造的现象也是屡见不鲜的。尤其30年代末期以后，陆续出现一批轻浮、消沉乃至油腔滑调的乐曲，如《性的苦闷》、《甜姐儿》、《私语》、《迷离》等，适应了当时小市民的低级趣味；在演奏风格上也与之相应，出现了那种轻佻浮滑、怪声怪气的效果，偏离了早期的优良传统。1949年以后，不少寄居海外的演奏家、作曲家返回祖国，从事广东音乐的收集、整理、创作、

演出。广东省还专门成立了广东音乐的演出团体和研究机构，使广东音乐恢复了优良传统，得到发扬光大。

四、雅乐与俗乐

中国几千年的音乐文化，贯串着两种不同的音乐形态和思想观念。比如周朝所制定的雅乐和与其相对立的俗乐就是两种不同的音乐形态。

所谓雅乐，广义地说是古代一种规模宏大，综合诗、歌、舞、乐而成的典礼音乐。常用于祭祀天地、炫耀政绩、歌功颂德。因而王公贵族在参加典礼时容貌要端庄、行列进退整齐，且要心平气和、耳濡目染，才能受其启迪，最终起着封建伦理的感化作用。

中国历来重视音乐的感化作用。《乐记》云：“是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众遮是也。惟君子为能知乐。”并且认为“乐与政通”，“知乐然后知政”。说明音乐不仅在日常生活中起着重要作用，还与政治密切相关。

周朝的典型雅乐是“六代之乐”，即：一、相传为黄帝时的乐舞《云门》，用作祭祀天神；二、相传为尧时的乐舞《大咸》，用作祭祀地神；三、相传为舜时的乐舞《大韶》，用作祭祀四方；四、相传为夏禹时的乐舞《大夏》，用作祭祀山川；五、相传为商代表现商汤伐桀的武功乐舞《大桨》，用作祭祀始祖姜嫄；六、表现当时周武王伐纣的武功乐舞《大武》，用作祭祀祚祖先。六代之乐舞者，手持祀器，舒展缓慢地歌咏舞动，声调悠畅平静，造成一种安静和谐、庄严肃穆的气氛，使参与者感受到崇高壮丽的意象，难怪孔老夫子在齐国听了《韶乐》后，赞美不止，竟然“三月不知肉味”。

《诗经》里的《风》、《雅》、《颂》，大多数是周朝的雅乐。《风》本是徒诗，是民间歌谣；《雅》、《颂》则是乐诗。但后来为《风》配的曲调，可能运

用类似《雅》、《颂》的声调而使之雅乐化了。北宋音乐理论家陈旸解释："歌之所宜，颂则宽而静，大雅则广大而静，风则正直而静，……声以静为本，此歌风雅颂所以皆本于静也"（《乐书》）。在《史记》中说《诗经》"三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音"。

但是，随着时代的变异，雅乐的成分也随之而变化。比如汉初采用了《大风歌》、《巴渝舞》等入雅乐；南北朝吸取了"陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音"等等。说明雅乐的概念已大为放宽。其实，在周朝本无明确称谓，到春秋战国期间，才有雅乐或雅颂的名称出现，至隋、唐以后，又有雅乐与俗乐之分。隋、唐时宫廷中有些少带礼仪性质的或用于宴享的雅乐则称燕乐。在一千多年前的唐代，中国音乐传入日本，日本文武天皇·大宝元年在宫中就设置了雅乐寮，演奏"大唐雅乐"，其实是燕乐，这种音乐在日本留传至今。1989年我在日本讲学期间，听了不少这种"大唐雅乐"，颇有中国古风，却又有日本音乐的韵味。

所谓俗乐是与雅乐相对而言，俗乐大多流行于民间，是比较朴实明快、生动活泼的世俗音乐。具有这种代表性的音乐被儒家称之为"郑卫之声"。《论语·阳货》曰："恶郑声之乱雅乐也。"《荀子·乐论》云："故人不能无乐……先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之。"说明雅乐与俗乐是两种不同的音乐形态。

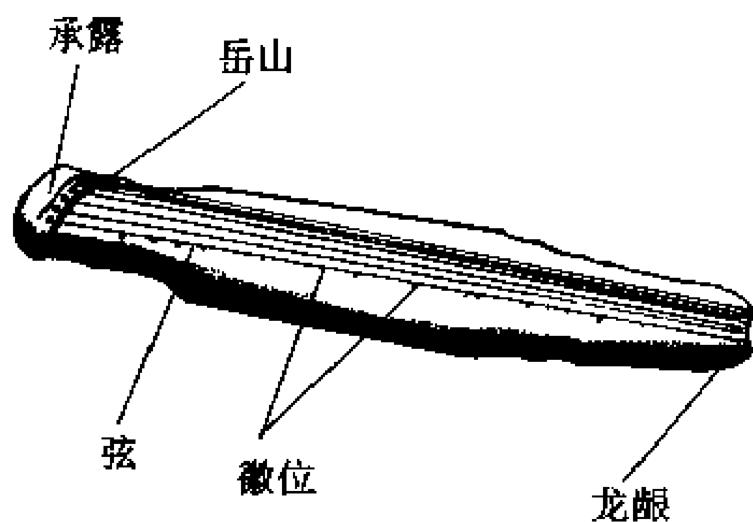
春秋战国时期，周天子已丧失他的最高权威，那种"效忠王室"的伦理观念已大为减弱，因而以封建道德为教育的雅乐也遭到了冷落。相反，世俗音乐则受到青睐，那时被称为贤明的诸侯如魏文侯、齐宣王等，也爱好起"郑卫之声"、"世俗之乐"了。《乐记》中说："魏文侯问于子夏曰：吾端冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦……"又在《孟子》中记载着齐宣王与孟子的对话："……寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。"由于当时形势已变，孟子只得与齐宣王一起聆听俗乐，"与民同乐"了。

五、古琴传情

古琴原名琴。中国古老乐器都以单字命名，如击乐器：磬、钟、鼓、铙等；吹乐器：埙、笙、竽、箫等；弦乐器：琴、瑟、筝、阮等。古琴，由后人定名；也有瑶琴、玉琴的美称及绿绮、丝桐等别称；又因用七根弦弹奏，也称“七弦琴”。

琴的历史悠久，在《礼记·乐记》中就有“昔者舜作五弦琴，以歌南风”的记载。殷商时代的甲骨文，把音乐的乐字写成“𣡦”，象形弦张在木上的意思。在河南安阳出土的殷墟墓葬中有两件像琴的石器，说明殷代已经有了琴类乐器。至周代文王、武王时期，增添了“文武”二弦，即为七弦，于是有七弦琴之称。

关于琴的形制，在西周以前大小不一，用弦多少不定，到汉魏时期才逐渐定型。传世的古琴款式有：仲尼式、落霞式、蕉叶式等，以仲尼式最为常见。其形制为琴身狭长扁形，全长约130厘米，宽约20厘米，厚约5厘米。琴面用桐木、松木、杉木均可，以桐木较佳。北宋文化科学名人沈括在《梦溪笔谈》卷五中说：“琴虽用桐，然须多年木性都尽，声始发越。”又说“琴材欲轻、松、脆、滑，谓之四善”。琴背则用梓木，有大小两个出音孔，大者称“龙池”，小者称“凤沼”。周身刷黑色漆，也有用红色或棕色的。琴面外侧嵌有13个小圆徽，以示音位记号，装饰精细，或用贝壳，或用玉石，或用纯金制成；七根弦中靠近徽的称第一弦，最粗，依次渐细，张在琴面。演奏时，琴放桌上，演奏者坐在第七弦一侧，右手用拇指、食指、中指、无名



古　琴

指随意在较宽的琴头部位拨弦，左手则在较窄琴面上左右移动按弦取音，称走指音，从而发出音韵深邃的多种音色和悦耳动听的美妙旋律。精湛独特的古琴音乐，也有人称之为"文学音乐"。因为古琴艺术要求"乐有志，声有容"，具有深刻的内涵，且要有美、情、景融为一体的审美特性。如琴曲《梅花三弄》，音形相映。梅花是象征傲霜高洁的品格，隐喻为人的高尚情操。明代《杨抡伯牙心法》中说："梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也。三弄之意，则取泛音三段，同弦异徽云尔。"因面《律话》中说"处处三叠阳关，夜夜梅花三弄"，说得颇为传神。

琴的曲目十分丰富。自殷周至清末，曲集有数百种，其中许多曲目是众人所熟知的，如《广陵散》、《梅花三弄》、《离骚》、《平沙落雁》、《高山流水》等。而且历代琴家辈出，如春秋战国时期的孔子、伯牙、师旷等；汉魏时期的司马相如、蔡邕、蔡琰（文姬）、嵇康等都是著名琴家。几千年来，琴的艺术延绵不绝，是中国音乐宝库中的瑰宝。

古琴演奏的乐曲，内涵深刻，形象生动。据传，公元前 11 世纪的春秋中叶，有个俞伯牙鼓琴遇知音钟子期的故事，生动地说明了中国器乐具有鲜明的形象性：子期能领会伯牙的琴意，成为难得的知音。子期死后，伯牙痛心疾首，愤然砸琴，从此断绝鼓琴。这个知音进而成为知己的故事，为后世人所赞颂。据说在武汉汉阳还有俞伯牙弹琴的琴台，琴台附近的亭榭之上悬挂着"高山流水"（清代书法家书写）的匾额；在汉阳，还有钟子期的故乡——钟家村。可见，早在春秋战国时期中国器乐已达到很高的艺术水平。也就是这首用古琴演奏的《流水》曲，代表华夏民族，由联合国教科文组织录音，1977 年 8 月 20 日由美国太空宇宙飞船带往太空。近代流传的《流水》曲，是清代川派琴家张孔山在原有基础上加了许多滚拂手法的传谱，以增强水势湍急、波涛汹涌的形象。琴家称之为"七十二滚拂流水"。这首乐曲共有九段，借景抒情，情景交融；既有精细描摹，又有浩瀚之势，具有深邃的意境。张孔山的弟子欧

阳书唐在《天闻阁琴谱》中作了细致的描写："起首二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻空山；四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有蛟龙怒吼之象，息心静听，宛然坐危舟，过山峡，目弦神移，惊心动魄，几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣；七、八、九段，轻舟已过，势就淌漾，时而余波激石，时而旋洑微沤，洋洋乎！"这一描写恰如其分，并不夸张。当你听到这首具有悠久历史的传统名曲《流水》在宇宙间回响，便会产生丰富的联想和无穷的回味。

古人对琴艺的评价甚高，有的甚至夸张到近似神话。如春秋后期晋国的师旷是位先天性盲人。他弹得一手好琴，被封为掌乐太师。据说他奏《清徵》，玄鹤"集于郭门，延颈而鸣、舒翼而舞"；奏《清角》，则仿佛飞沙走石，风雨暴至。这虽是神话般的传说，却也说明师旷的琴艺确不寻常。师旷不仅是位出色的演奏家，还是一位卓有成就的作曲家，据传《阳春》、《白雪》等著名琴曲都出自他之手。

早期的琴是为歌咏伴奏的。《尚书·益稷》中说："搏拊琴瑟以咏。"就是用击乐器节拍，琴瑟伴着歌咏。歌咏是有歌词的，古时称为"弦歌"，后称"琴歌"。中国最早的诗歌总集——《诗经》(公元前484年)中的作品都可用琴瑟伴唱。《史记·孔子世家》中说："三百五篇，孔子皆弦歌之。"说明弦歌之历史很久。现存明清两代留下来的三千多种琴谱中，有四分之一是琴歌。如《阳关三叠》、《胡笳十八拍》等，都是流传甚广的优秀琴歌。

琴的艺术在历代诗歌、小说、戏剧中都有反映，而且展现得相当精彩。唐代诗人白居易在《好听琴》诗中说："一声来耳里，万事离心中。"把动人心弦的琴音抒写得畅达明了。李白在《听蜀僧濬弹琴》诗中也作了洒脱的描绘："蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。为我一挥手，如听万壑松。"蜀僧挥手一弹，似万松摇动。这种富于浪漫色彩的描绘，也是李白豪放不羁的性格体现。反之，白居易在《船夜援琴》诗中则体现心静、声淡的意境："鸟栖鱼不动，月照夜江中。身外都无事，舟中只有琴。七弦为益

友，两耳是知音。心静即声淡，其间无古今。”诗人通过情景交融的细腻描绘，不仅说明音乐能怡情养心，还能对人间是非以心静声淡的超逸姿态不屑一顾，体现出“其间无古今”的音乐美学思想。

诚然，真要理解琴音，亦非易事。欣赏者务必静心细听，才能领会其深邃的含意。既要有弹琴的妙手，又要有善听的欣赏者，二者缺一不可。宋代文学家欧阳修说：“弹虽在指声在意，听不以耳而以心。”说得颇为透彻。

琴音传情，在体现“心有灵犀一点通”的爱情生活方面有颇多描写，也富有戏剧性和传奇性。

汉武帝时，四川临邛富翁卓王孙之女文君寡居家中。司马相如过饮卓氏，文君一见倾慕，相如心有“灵犀”，弹琴咏唱《凤求凰》：“将琴代语兮聊寄衷肠，愿言配德兮携手相将。何日见许兮慰我彷徨，不得于飞兮使我沦亡。”文君决意以“绿绮为媒”，夜奔相如，二人比翼双飞，喜结良缘。司马相如琴挑卓文君的故事，成为中国文学史上千年不衰的热点掌故，又在民间广为流传。

琴音传情的故事，还巧妙曲折地编人戏曲之中。明人高廉所作传奇《玉簪记》，写南宋书生潘必正应试落第，投奔在金陵女贞观任观主的姑母，寄居观中读书。月夜，潘必正闲步花园，正遇少尼陈妙常在月下抚琴，琴声柔情悲凉，牵动愁怀。二人通过琴音曲意，互表衷情，彼此产生了敬佩与爱慕。经过曲折的戏剧变化，陈妙常冲破封建礼教，潘必正应试及第授官，有情人终成眷属，二人结为夫妻。故事情节虽然简单，但琴音传情的戏剧结构却起着重要的作用。

琴音传情在戏曲里还加以夸张美化，用以产生离奇的情节，拔高人物的形象。比如选材于《三国演义》的京剧《空城计》，诸葛亮驻西城，当时精锐兵力俱被遣出，恰逢司马懿来攻，诸葛亮在危急中设空城计。司马懿大军兵临城下，见城门大开，诸葛亮稳坐城楼，抚琴饮酒，司马懿听琴音沉着，逍遥自在，疑城中必有埋伏，乃不进而退。诸葛亮掌握司马

懿的多疑性格，也深知“乐也者，感人深”的道理，料定他不敢轻易进城。在这戏剧情节关捩之处，戏剧家运用琴音传情这一典型事件，生动地塑造了诸葛亮神机妙算、胆略非凡的军事家形象。真是“瑶琴三尺胜雄师”，妙趣横生，且富有浓烈的戏剧性。

琴曲艺术既可表现细腻柔美的感情，也可描绘气势磅礴的大自然景色。在文学诗歌中常把听觉形象与视觉形象结合起来，作深入浅出的介绍。例如唐代诗人李冶所作《从萧叔子听弹琴赋得三峡流泉歌》(亦作《三峡流泉》)，诗中将变幻莫测、意境深邃的琴音作了形象的描绘：“三峡迢迢几千里，一时流入幽闺里。巨石崩崖指下生，飞泉走浪弦中起。”

源远流长、博大精深的古琴艺术，不仅具有文化史价值，也有广博而深刻的美学价值。近几十年来，在政府有关部门的重视下，艺术家们对丰富繁杂的琴书、琴谱等进行了广泛的收集和整理。同时，为了适应时代需要，运用现代作曲技法，对传统的琴曲、琴歌进行了改编，也创作了若干新的曲目。同时结合演出实践，对琴的形制构造进行了必要的改造，使之扩大音量、丰富音色等等，既能独奏，也能与乐队合奏，改变了过去那种“孤芳自赏”、“曲高和寡”的情况。现在，古琴不仅在国内受到人民大众的喜爱，在其他国家，如美国、法国、日本、澳大利亚、朝鲜、马来西亚等也都有了研究中国古琴的学会。中国的古琴艺术，必将在国内外文艺舞台上独树一帜，放射出璀璨的光辉。

六、琵琶古今谈

琵琶的名称从何而来？琵琶原名枇杷，是描摹两种弹奏手法，后汉刘熙《释名》中说：“枇杷，本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰枇，引手却曰杷，像其鼓时，因以为名也。”至隋、唐，才把“琵琶”作为独立乐器的专用名词，沿用至今，也即现在所用的一种曲项、梨形、四弦、有音位装置的弹拨乐器。

秦、汉时期，曾出现过两种特殊的琵琶。

大约在公元前214年，秦朝建筑长城，百姓受苦，于是用一种类似圆形、两面蒙皮的鼗(táo)鼓，弹奏以娱。傅玄(217～278)在《琵琶赋》序中说："杜挚(三国时人)，以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。"这种琵琶，被称为"秦琵琶"；另一种特殊的琵琶，大约在公元前105年，乐器制作者们参考古时筝、筑、箜篌等木质弦乐器改制成圆形直柄、四弦十二柱的乐器，也称为琵琶，曾由乌孙公主带到西北少数民族中去应用。傅玄又记载："闻之故老云：汉乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。"这种琵琶，后又称为"汉琵琶"，又称为"阮咸"。我们可从辽宁辑安古墓壁画中看到它的形状。

在敦煌北魏壁画中所见到的一种腹部如梨形，用四弦或五弦的曲项琵琶，是现代琵琶的前身。曲项琵琶约在公元350年前后，通过印度传入中国北方游牧地区，后又传到南方。南北朝时，中国西部新疆有两个文化中心点：一是天山南路的和阗(he tián)，再是天山北路的龟兹(qiū cí)。当时和阗受印度文化影响较多，龟兹则受波斯文化影响较大，这两地均有琵琶类乐器发现。从唐朝有关文献来看，印度不称"胡"，而当时的琵琶称"胡琵琶"，因此是否可以说：这是属波斯系的乐器，只是经由印度传入到中国的。

琵琶，在唐朝是最重要的乐器，十部乐中起着首领的作用。当时的琵琶，不是竖着弹奏，而是横抱着用骨片或木片拨弦发声，这种骨片或木片谓之"拨"，唐朝诗人白居易在《琵琶行》中就有"沉吟放拨插弦中"句。另外，在贞观初年，有太常乐之裴神符，废弃拨子，改用手指弹奏，这使琵琶弹奏技术有了新的发展。唐朝在琵琶演奏技巧上已达到了很高的水平。据传，唐·贞元年(785～805)时在长安东市和西市都搭起彩楼，举行琵琶演奏比赛。东市请了被称为琵琶第一能手的康昆仑演奏一曲新翻《羽调绿腰》，康昆仑演奏毕，西市彩楼上有一位"女郎"抱着琵

琶当众宣布:“我亦弹此曲,兼移在《枫香调》中。”她弹出的声音无比美妙,待高潮处,仿佛雷声大作,听得康昆仑不胜佩服,立即表示要拜这位“女郎”为师。待“女郎”换了衣服出来,原来他是庄严寺的和尚段善本。段善本不只收了康昆仑一个学生,且有数十人为其徒弟,真是“桃李满天下”。这对音乐艺术在历史过程中的继承和发展起着非常重要的作用。

唐朝,由于琵琶演奏技巧的非同一般,表现力极为丰富,因而在文学诗歌上有甚多反映,白居易的长诗《琵琶行》,绘声绘色、淋漓尽致地描写了琵琶演奏的精彩表现,如“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语”。“银瓶乍破水浆迸,铁骑突出刀枪鸣”。生动形象地描绘出琵琶演奏的高超技艺。

现在的琵琶构造及形制,在明、清时期已基本定型。

琵琶的乐曲涉及内容广泛,结构形式多样。从内容风格和演奏格调来分,大致可分三类:文曲、武曲和大曲。

文曲清新柔美,高雅纯情;演奏格调细腻轻巧,较为内向,善于抒情。曲目如《夕阳箫鼓》、《飞花点翠》、《汉宫秋月》等。

武曲气势雄健、形象鲜明;演奏格调粗犷豪放,较为外露,富于激情。曲目如《霸王卸甲》、《十面埋伏》、《将军令》、《水军操演》等。

大曲是综合文曲与武曲的表现格调,比较自由,善于表现活跃欢畅的情趣,十分灵活。如《灯月交辉》、《闹场》等,听了使人无比舒畅愉悦。

琵琶经过漫长的历史,积累了众多曲目和精湛的演奏技艺,可惜古代没有完备的记谱方式,有许多宝贵的作品、资料随着时间的消逝而失传。直至1818年,中国才有了第一部正式出版的《华秋苹琵琶谱》,其中比较完整地记录了十余首名曲。这些曲子的记录整理,对后来琵琶艺术的发展有着重要的贡献。

五四运动以后,琵琶的创作和演奏有了进一步发展,如刘天华等在继承出新工作上成就是显著的。到了“瞎子阿炳”(即华彦钧),他不仅在二胡艺术上有突出成就,而且在琵琶的创作和演奏上也有重要的贡

献。他所创作和演奏的《大浪淘沙》、《龙船》等琵琶曲，形象鲜明，生活气息浓厚，为琵琶艺术的发展积累了可贵的经验。这里要提及江苏南汇黄家路人、“浦东派”琵琶传人沈浩初(1889~1953)，他对“浦东派”琵琶的演奏技巧如夹扫、夹弹、摭分、勾打、并弦、虚按、颤拖及长轮连挑、和挑、带挑等作了详细记叙，并在1929年编写出琵琶曲集《养正轩琵琶谱》三卷。其中有对琵琶乐曲的分析、演奏技艺的描述。尤其对文曲、武曲及大曲有代表性的乐谱，均用工尺谱记出，并注明节拍、旁注指法，这在琵琶演奏分析及乐谱方面是比较详尽的。《养正轩琵琶谱》于1983年由人民音乐出版社出版，这是一本很有价值的琵琶专著。

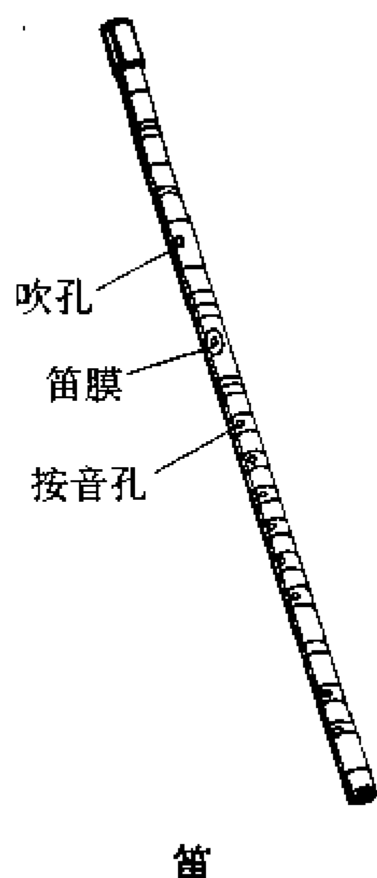
50年代以后更是人才辈出，新曲目不断产生，演奏技术上发展更大，如刘德海、汤良兴等琵琶演奏家，广泛吸收筝、扬琴、古琴乃至吉他、钢琴等演奏技巧，使琵琶表现力大为加强。代表性曲目有：独奏《赶花会》、《狼牙山五壮士》等；协奏曲《草原英雄小姐妹》、《花木兰》等。这些现代曲目为琵琶演奏艺术开拓出更新的途径，表现出了浓厚的时代特色。

七、谁家玉笛暗飞声

古代的笛与箫名称混用，统称为“篴”(dí)。南北朝以后逐渐分开，横吹为笛，竖吹为箫。横吹笛的产生年代，大多认为是张骞出使西域将其带回西京(长安)的。其实，笛在战国末期已很流行，屈原的学生宋玉就写过《笛赋》。在长沙马王堆三号墓出土的文物中，就有笛类乐器两支。可见笛的历史，比张骞出使西域要早半个多世纪。从浙江河姆渡遗址出土的骨笛来看，距今已有七千多年。中国的笛，历史悠久，源远流长，它是中国的土产，绝非外来乐器。

传统的笛多用竹制，称为竹笛，有六个按音孔，一个吹孔及一个笛膜孔。吹奏时由管内空气振动而发音。除了竹笛，还有玉笛、瓷笛、铁

笛、铜笛等。



笛

竹笛的发音清脆悠扬，颇具农村山野之风，所以经常可以看到牧童倒骑牛背，口吹笛子的图景。南宋的杨万里在《安乐坊牧童》一诗中形象地写道："前儿牵牛渡溪水，后儿骑牛回问事，一儿吹笛笠簪花，一牛载儿行引子。"又在《舟人吹笛》中有"船上儿郎不耐闲，醉拈横笛吹云烟"等句。音乐与诗歌关系最为密切，因而在古代诗歌中关于笛音的描写甚多。如唐代李白诗曰："韩公吹玉笛，倜傥流英音；风吹绕钟山，万壑皆龙吟。王子停凤管，师襄掩瑶琴；余韵渡江去，天涯安可寻。"

韩公即韩侍御，吹笛能手。听了他的笛音，使善吹笛的仙子王子乔只得停了凤管；善弹琴的师襄也只得掩息瑶琴。这种嘹亮美妙的笛音余韵，是天涯难以寻得的。唐诗中还常借用笛音来倾吐诗人的内心隐痛，如韦应物的《野次听元昌奏横笛》："立马莲塘吹横笛，微风动柳生水波，北人听罢泪将落，南朝曲中怨更多。"莲塘旁委婉哀怨的笛音，激起人们无限的伤感，含义非常深刻。由于笛音的清柔秀丽，情真意切，能给人留下难以忘怀的记忆，于是会产生听其音似见其人的效应。宋代朱淑真《中秋闻笛》中写道："谁家吹笛弄轻清，唤起离人枕上情。自是断肠听不得，非干吹出断肠声。"凄楚轻清的笛音，唤起诗人思念恋人的别离之情。深邃的笛音，真切的诗意，使听觉与视觉融汇交合，具有很高的审美价值。

中国笛的演奏技巧精湛，表现力丰富，如笛曲《喜相逢》，音乐主题三次变奏中，运用滑音、花舌、顿音、历音等演奏技法，气氛热烈，活泼轻快，生动地表现了亲人依依惜别和久别重逢的喜悦之情。笛是中国具有独特色彩的一种民族乐器。现在民间流传的笛种很多，但在汉族中常用的有两种：曲笛和梆笛。曲笛因伴奏昆曲而得名，又称班笛、扎线

笛或缠丝笛；又因盛产于苏州，亦有苏笛之称。曲笛管身粗而长，长约70厘米，音色柔和清新，甜美圆润。主要流行于江、浙、沪、闽、粤等南方地区。代表性乐曲有《小放牛》、《鹧鸪飞》、《欢乐歌》、《三五七》、《姑苏行》等；也是江南丝竹、潮州笛套锣鼓、苏南吹打中的主奏乐器。梆笛因伴奏梆子腔而得名。梆笛管身细而短，长约40厘米，音色明朗嘹亮，华彩绚丽，擅长演奏热烈欢快的乐曲。主要流行于北方各地。代表性乐曲有《五梆子》、《喜相逢》、《放风筝》、《荫中鸟》等；也是河北梆子、吹歌、秦腔、蒲剧及评剧等的伴奏乐器，具有浓郁的地方色彩。

由于中国笛子的音色风韵独特，颇受人们欢迎，在社会各阶层中学习吹笛的人很多。上海同济大学也成立了"金音笛艺社"——当你走进校园，就会循着小径，闻听到袅袅的笛声点缀于亭台楼阁或小桥流水之间。在这所闻名世界的理工科大学内，学习吹笛的师生颇有"剑胆琴心"之感，认为这对增强艺术素养具有很好的作用。因而有人把笛艺也搬上了网，进入 www.di.963.net 后，可以一边下载 MP3(音频文件)聆听那或激昂或忧怨的笛声，一边看书研习，感受李白"谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城"的意蕴。

八、胡琴的来历和品种

胡琴，是拉弦乐器的总称。

在一千多年以前的唐代，中国北方奚部落有一种用竹片拉奏的二弦琴，称为奚琴。北宋音乐理论家陈暘在《乐书》卷一二八中说："奚琴本胡乐也，……盖其制，两弦间以竹片轧之。"由于经过广大地区的长期应用和变化，形制相对完善，因"奚琴本胡乐也"，故改称为"胡琴"。

宋代始用马尾弓拉奏，称为"马尾胡琴"。至元代，更趋成型，《元史》中描写："胡琴，制如'火不思'，卷颈，龙首，二弦，用弓捩之——弓之弦以马尾。"胡琴在11世纪前后已广为流传。从北宋科学家、音乐理论

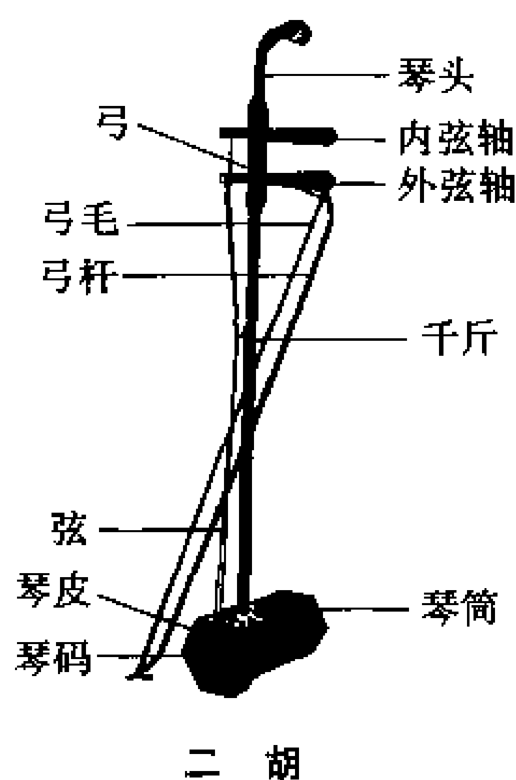
家沈括写给西北边区军士歌唱的歌词中就可看到，当时胡琴拉奏的乐曲已相当传神动听："马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于；弯弓莫射云中雁，归雁如今不见书。"又在《马可波罗游记》中也提到1268年军队中的情形："鞑靼人又有一种风俗，当他们队伍排好，等待打仗的时候，他们唱歌和弹*他们的二弦琴，极其好听。"这二弦琴，就是马尾胡琴。马尾胡琴的形状及拉奏方法，在明代《麟堂秋宴图》中可以清晰地看到，足见马尾胡琴流传之广。

马尾胡琴自清代发展至今，有了很大变化，产生了各种形制的胡琴，如二胡、中胡、大胡、革胡、四胡、高胡、坠胡、粤胡、京胡、京二胡、板胡、椰胡、二弦等等，它不仅在丝竹乐、吹打乐及民间歌舞中成为重要的伴奏乐器，且在戏曲、曲艺中应用不同品种的胡琴显示其剧种或曲种的特色。如梆子戏用的板胡，京戏用的京胡，湖南花鼓戏用的大筒，广东粤剧用的粤胡，越剧用的越胡及京韵大鼓用的四胡，河南坠子用的坠胡等等。品种繁多，不胜枚举。这里以二胡、京胡、板胡、坠胡四种乐器为例，说明拉弦乐器——胡琴的大致情况。

（一）美妙动人的二胡

二胡是拉弦乐器中最有代表性的一种，流行最广。

二胡的构造，由琴筒、琴杆、琴轴（或称轸子，用木制）以及琴弦、千斤、弓子等主要部件组成（见右图）。



二 胡

琴筒有圆形或扁圆形，并有六角和八角之分，一端蒙蛇皮或蟒皮，另一端置

---

* 《马可波罗游记》中"Play"，可以译弹奏，亦可译演奏，但当时还没有二弦的弹乐器，这二弦琴实为拉奏乐器的马尾胡琴，故改译"奏"字为宜。

雕花音窗;上下琴轴张粗(内弦)细(外弦)二弦,用马尾竹弓或木弓夹于二弦之间拉奏;设在琴弦中腰的称千斤,在琴弦下部即蛇皮部位正中的称琴码。

演奏者左手按弦,右手运弓。

左手用食指、中指、无名指、小指按弦取音。按弦有多种技巧,以丰富乐曲的韵味和表现力:用手腕上下摇动带动手指的揉音;用手指上下移动的滑音;再有打音、颤音、泛音等,使旋律在手指的按弦变化中发出美妙的音响效果。

右手运弓也有许多技巧,如一音拉一弓的分弓,若干音拉一弓的连弓,还有抖弓、断弓、跳弓、顿弓等,使平面的乐谱产生立体化的艺术效果。二胡的演奏技巧,也适合其他品种的胡琴运用。

二胡既能演奏细腻柔美、深沉抒情的乐曲,也能表现热烈欢快、激情奔放的感情。它不仅独奏时具有特殊的魅力,在合奏中也能发挥特有的作用。所以说二胡是拉弦乐器中有代表性的乐器之一。

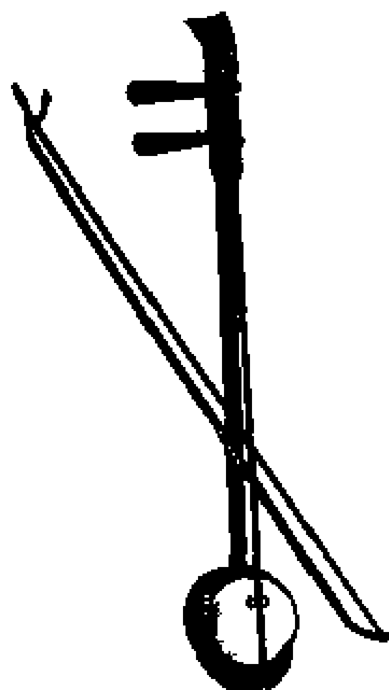
对于二胡演奏技术的发展以及曲目的丰富,我们无疑要想到二胡演奏家和作曲家刘天华先生。他在20世纪二三十年代创作的《光明行》、《良宵》、《空山鸟语》等二胡曲开创了一代新风,而且他还把二胡艺术引进了高等音乐学府。民间音乐家华彦钧(瞎子阿炳)创作和演奏的《二泉映月》更是脍炙人口,在世界音乐舞台上展现了它独特的光彩。世界著名指挥家小泽征尔听了姜建华演奏的《二泉映月》之后,按捺不住内心的激动情绪,深情地说:“这是世界上最美的音乐了!”

近几十年来,出现了大量优秀的新作品,如《赛马》、《流波曲》、《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》、《长城随想曲》等。曲目内容的扩大,使二胡演奏技巧大为提高。现在,二胡这一乐器不仅在国内受到广泛的欢迎,并已逐步走向世界。相信,随着国际文化交流的增多,二胡这件中国民族乐器,会以其浓郁的民族特色,在世界音乐舞台上展现出辉煌的光彩。

(二)明快欢畅的板胡

板胡又名梆胡、秦胡、大弦等。约有300多年历史。

板胡形似二胡，但琴筒用椰壳或木制，蒙薄桐木板。琴杆用乌木、红木或直竹等坚硬材料制成。弓杆和弓毛长而粗，夹于二弦之间拉奏(见右图)。



板胡

板胡主要用于中国北方的部分戏曲，如各种梆子戏及评剧、碗碗腔等作主奏乐器。南方的婺剧、绍剧也用板胡伴奏，这可能是从北方梆子戏那里借用过来，但板胡的音色南方比北方的较为柔和。

板胡分高、中、低三种：高音板胡音色高亢明亮；中音板胡音色坚实清脆；低音板胡音色厚实婉柔。

现在，板胡经常作为独奏乐器在音乐会上演出。

板胡善于表现热情奔放、明快欢畅的音乐。大家还记得吗？动画片《三个和尚》中那段诙谐有趣的乐曲，就是用板胡演奏的。

已故板胡演奏家刘明源先生，对板胡的改进和演奏技巧做出了突出的贡献。他对乐曲的演奏处理非同一般，韵味淳厚、音色优美，力度对比鲜明，有人评价他的演奏放则热情不羁，收则缓急有度，这是恰到好处的评语。

板胡不仅在独奏乐器中有其独到之处，在乐队合奏中也常起着领奏的作用，如舞剧《白毛女》中的“扎红头绳”、民乐合奏《喜洋洋》、《陕北组曲》、《军民大生产》中的领奏，都显示其悠扬明亮的音乐色彩。

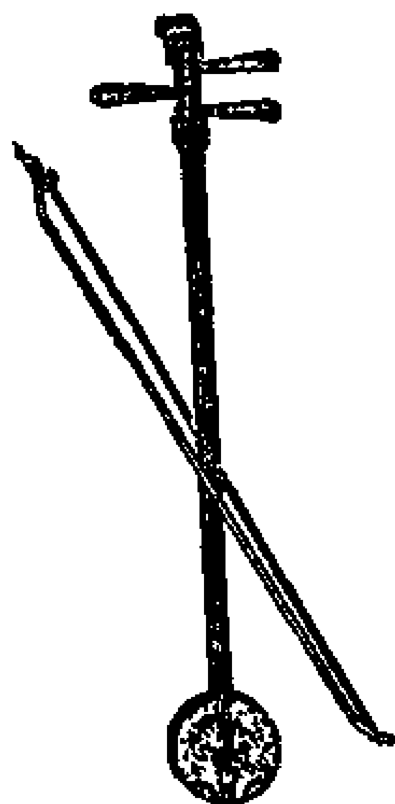
(三)能唱会说的坠胡

坠胡又名坠琴或坠子。

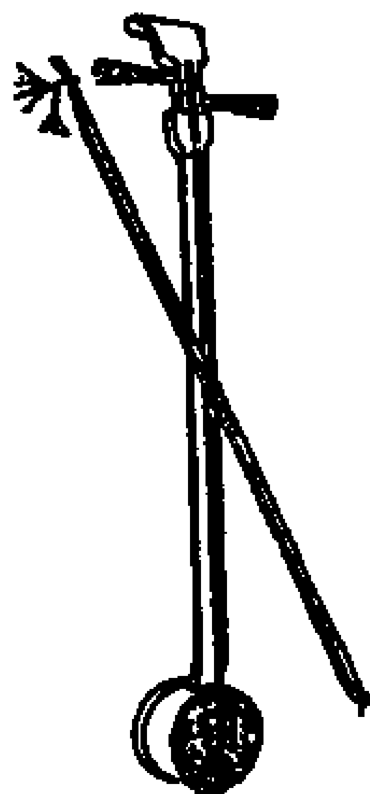
坠胡由小三弦改制而成。琴筒用竹、木或铜制，尺寸比小三弦略

小，有的装薄桐木板。琴杆保留小三弦的指板，置两轴或三轴，张二弦或三弦，用马尾弓拉奏。

在坠胡基础上改制琴筒的一种称为大雷，琴筒圆形，铜制，蒙蟒皮。琴杆、琴轴用硬木，张二弦，弓毛夹于二弦之间拉奏(见下图)。



坠　胡



大　雷

坠胡可以独奏，也可合奏。音量较大，音域宽广，音色柔和。善于惟妙惟肖地模拟人声唱腔和说话，乃至鸟兽鸣叫及打击乐器演奏。俗称“单弦拉戏”、“巧变丝弦”、“大雷拉戏”等。

坠胡作为主奏乐器为曲艺、戏曲伴奏，显示着它特有的风格。关于坠胡的历史有多种说法，其中一种很值一提。据说，清·康熙年间，皇帝下诏，撤消宫廷戏班，之后艺人们只得去民间演出。某一天，艺人的小三弦被老鼠咬坏了蒙皮，为了演出急需，只得就地取材，用薄的桐木板代替蒙皮粘在小三弦上代之，可是弹奏起来音响十分难听，于是，就用胡琴的弓子夹在两根弦中间拉奏起来。出乎意料，音响颇佳，从此，坠胡也就由此而问世了。

20世纪50年代以来，音乐家们创作演出了许多坠胡独奏曲和以

坠胡为主的合奏曲，如总政歌舞团的《新春乐》、海政文工团的《巡逻在祖国的海洋上》、济南军区前卫文工团的《迎亲人》等，都深受群众的欢迎。80年代起，作曲家金复载等将坠胡用于电影、电视剧配乐中，国外影评界对此评价甚高，一位美国评论家说："看了中国电影，听到别具风格的中国音乐，使观众得到异国音乐美的享受。"

（四）光绪帝强索京胡

京胡是京剧音乐的主奏乐器，它的脆亮音色及演奏韵味，体现了京剧音乐的风格特征。

传统京剧的"场面"（乐队）是由"文武六场"组成，即"文三场"——京胡、月琴、南弦子（昆曲小三弦）；"武三场"——鼓板（包括单皮鼓和檀板）、大锣、小锣（早年不用铙钹）。一些优秀的京胡演奏家如梅雨田（1869～1914）、徐兰沅（1892～1976）等都是"六场通透"（即能演奏"文武场"各种乐器）的京剧音乐家，这是很不容易的事。

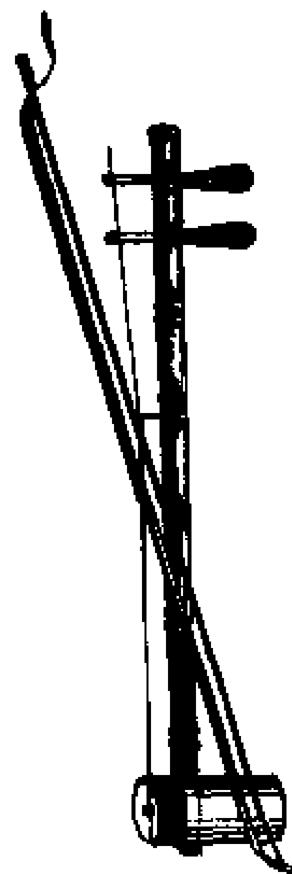
京胡早年也称为胡琴。清·乾隆末期（1790年左右），随着京剧的逐渐兴起，西皮、二黄腔的不断发展，京胡的制作及演奏技巧越来越精湛，京胡成为京剧的代表性乐器，京胡这一名称也就约定俗成地被大家所认同。

京剧在清代中期以后得到迅速的发展。乾隆执政以来，由于政权稳定，经济繁荣，推动了戏曲文化的兴盛。乾隆等皇室贵族都酷爱戏曲，而且对戏曲中的各种门类颇为熟悉。不过，在乾隆与嘉庆年间发生了一桩"京胡事件"，京胡被皇帝下旨禁用。究其原因，说是"二黄"与"二皇"同音，触犯了太上皇乾隆与当朝天子嘉庆"二皇"，这是封建帝王绝对避讳的；又加上京胡上两根弦的名称是"老弦"和"子弦"，有影射之意——老弦断了，对太上皇不利；子弦断了，又对当朝皇帝不祥。于是下了圣旨，勒令禁用京胡，把京胡打入冷宫不得翻身，直到清代晚期。

清代晚期，在同治、光绪年间，慈禧当政，宫中演戏之风更盛，并成

立了“普天同庆”科班，选年幼太监专学皮黄。皇宫之内，从慈禧太后到皇室子弟均酷爱京剧，并已成为京剧的“行家里手”。为了提高演戏水平，还选用民间艺术精良的演员和乐师进宫献艺，习称“内廷供奉”。清宫内除了正式演出外，还有票戏的清唱形式，真是“上有好者，下必甚焉”。民间票友相继效法，京城大街小巷，皮黄唱腔到处可闻。就在京剧风行宫内外时，却发生了一件光绪皇帝与京胡名家孙佐臣之间的趣闻。当时，孙佐臣任“内廷供奉”，他有一把很好的京胡，并且爱琴如命，宁失千金也不愿失此好琴。光绪皇帝非常喜欢京剧中的乐器，尤其对好的京胡备加宠爱。光绪知道孙佐臣有把好琴，下诏令其进宫操琴。孙佐臣进宫坐定，全神贯注操琴，只听得琴声悠扬回荡，节律顿挫有致，光绪闭目品味，击节而歌。正当光绪内心万般喜悦之时，孙佐臣的琴声戛然煞住，光绪恍惚中惊醒过来，突然起坐，走到孙佐臣身边，不问原由，从孙佐臣手中强索了京胡不肯归还。孙佐臣皇命难违，痛心万分，终于病倒在床。

时隔多日，皇宫里“传戏”，慈禧不见孙佐臣操琴，甚是不悦，问明原由，慈禧作了决定，命光绪将琴归还孙佐臣。这位京胡大师喜出望外，病体即愈。京胡在当时的地位和影响，由此可见一斑。作为君主的光绪皇帝对京剧情有独钟，他不仅能演戏，还擅长打鼓，快慢尺寸，板眼点子，掌握得恰如其分，够得上场上“做活儿”的水平。这位“至高无上”的光绪皇帝，因维新变法未成，被慈禧关在瀛台，光绪为了消磨寂寞岁月，就以锣鼓弦歌为伴，终其一生。


京 胡

京胡是由琴杆、琴筒、弦轴、琴弦、千斤、蛇皮及琴码、弓子等主要部件构成。

琴杆和琴筒用竹制成，原料以陈竹为宜，不易变形，长度一般要有五个竹节，过短不宜；琴筒原料要坚

实，用指轻弹能出金石之声，这样，发音响亮，音色纯净。琴筒一端用大黑鳞镶有白线边的蛇皮蒙紧，另一端则是发音部位。

上下两个弦轴用黄檀木或黄杨木制成，黄檀木质地坚而韧，定弦拧轴方便且不易跑弦，黄杨木次之。上轴张老弦（内弦），下轴张子弦（实是二弦，外弦），老弦不能过粗，大约比子弦粗一倍为好，子弦粗了会发噪音，老弦细了也会出噪音，二者要比例相当，音色才能调和。马尾竹弓夹于二弦之间拉奏。琴码上有两个弦槽，两槽宽窄要与马尾粗细相宜。另外，琴码的高低对音色也有影响：高码出音圆闷，低码出音脆亮，琴弦、琴码等要搭配合适，演奏起来才能舒服，悦耳动听。

京胡内外弦是用纯五度定弦：西皮是 la、mi，二黄是 sol、re，反二黄是 do、sol。调门的高低是由歌唱内容与演员嗓音条件而定的。目前大致有以下几种：调门高的京胡琴筒较小，定弦处于高音区，发音亮而尖，富有戏剧性，因而常被用来伴奏高亢激越的唱腔。调门低的京胡琴筒较大，定弦处于中音区，因而发音柔润，多用于伴奏旦角的二黄、反二黄等唱腔。

中等高度调门的京胡，琴筒适中，定弦于中、高音区之间，这种京胡音质较好，最能发挥京胡特色，尤其是唱西皮，更为悦耳动听，所以，传统戏里的老生（如马连良）、旦角（如张君秋）等就常用这种定弦音区。

但是每把京胡的定弦音高，尚有小三度左右的伸缩余地，因此，在伴奏不同内容的唱段或为不同嗓音条件的演员伴奏时，有着相当的机动性。

我们知道，无论多么好的京胡，总要用琴师的双手来操作，那就是左手的指法与右手的弓法，这是京胡演奏技法的“硬件”。

若要使左右手应用得法，操琴的姿势务必要正确：操琴时上身应该保持正直自然，琴筒搁在左腿上面，但不能贴近腹部而使声音发闷；左手握在“千斤”处，要松弛，紧了会影响指头的灵活性；右手执弓，也不宜过紧，手腕运行要自然，推拉弓根据音乐的情绪或顿挫，或徐缓，在跌宕

中来表现内容。

关于指法与弓法的具体技巧，著名京胡演奏家徐兰沅先生根据他四十多年的操琴经验，总结出"撞"、"滑"、"打"、"揉"四种方法："撞"即用指头在弦上扫音(有上、下两种扫音)，扫音能使出音圆润，富有韵味；"滑"即从此音滑向彼音，大多是三度滑音；"打"有上打与下打两种，即按本音前先轻按本音的上或下一度音，恰似一种装饰音的演奏法，但京胡上的"打音"常与"滑"音结合起来，使之更有京剧音乐的风格；"揉"即上下摇指揉弦，使音美妙而有韵味。总之，按指力量不要重压轻放，而要均匀自如。

京胡的弓法与一般拉弦乐器不同。一般拉弦乐器的拉弓易强，推弓较弱，而京胡则相反，这与京剧音乐的旋律大多是弱起，且用拉弓，接着强位上的音则用推弓，这种先拉后推的运弓法，形成了京剧音乐的特殊风格。如果强位起音是用拉弓，而后须用连弓或垫弓（亦称小抖弓）予以调整弓序，所以每小节大多是按先推后拉的方式进行。由于京胡演奏用强推弱拉的独特规律，常使旋律节拍的强弱位置与京胡运弓相互交错，赋予京剧音乐以独具的艺术风格。

京胡的运弓，从京剧的主要声腔西皮与二黄的大致表现意义来说有着一定的规律性。比如西皮善于表现激昂喜悦的情绪，因此京胡运弓大多是一弓一音，较为紧凑而强烈些；二黄则善于表现深沉委婉的情绪，因此京胡运弓大多是一弓多音而出音扎实，这样，会显得稳健庄重些；反二黄的京胡运弓基本与二黄类同。当然，这是从传统京剧音乐而言。总之，京胡各种弓法的运用，都是为了更好地表现内容，同时也要显现京剧音乐的独特风格，这就是京胡的艺术魅力所在。

京胡伴奏对唱腔的润色作用很大。它随着唱腔的徐疾顿挫，该强则强，该弱则弱，顺畅和谐、烘云托月般地伴随而行，使唱腔断中有连、连中有断，起伏多变地来表现内容。但是要切忌由于京胡音量太响而湮没了唱腔，造成"音墙"，这是不可取的。

京胡润腔，常有高唱低拉或低唱高拉的情况，这是因为京胡的把位关系造成的。传统京胡常用固定的一个把位演奏，音域只有一个八度多些。由于音域较窄，伴奏唱腔时就采用高唱低拉或低唱高拉的方法，这也就形成了京胡润腔的一种风格。

但是无论高唱低拉或低唱高拉，京胡演奏时自身务必构成顺畅动听的旋律线，如果仅仅为了克服京胡音域狭窄而高低乱凑，那就失去了京胡的优越性而暴露了京胡演奏的大缺点。

京胡用固定的一个把位演奏只是传统的方法，现在则有了新的发展，第二把位甚至第三把位也用了。所以，京胡的演奏技艺是随着时代的进展而不断发展的。

胡琴的品种还有很多，但琴体结构及演奏方法基本相同，故而不一一再做介绍了。

中　国　曲　艺

一、曲　艺　概　述

曲艺是各种说唱艺术的总称。曲艺音乐是指曲艺中的唱腔与伴奏部分，它有两种表现方式：一是有说有唱；一是只唱不说。常由一人演唱，多则三五人。演出形式简便灵活，以第三人称的叙事为主，第一人称的代言为辅，具有“一人多角”（一个演员模拟多种角色）的特点，并自兼乐器，略带表演动作来演述故事、塑造人物、表达思想感情。

曲艺的主要艺术表现手段（说唱）体现在异彩缤纷的地方语音上。因地而异的地方语音是构成各个曲种不同风格的基因。地方语言那沁透泥土芳香的语音声调给人以无限亲切的美感。这种美感，是千百年来社会生活在历史进程中熔铸于人们心灵的，它能唤起人们心灵上美的共鸣。

（一）历　史　简　况

曲艺演述内容的显著特点是用说与唱结合的方式，即用散文（说）与韵文（唱）相间组成的文体形式，这在过去留下的曲本上就可看出。这种形式历史悠久，远在战国和汉代的文学作品中即已存在，其中的“赋”就是用散韵结合来写物叙事，具有一定的故事性，如宋玉的《神女赋》等。到了汉魏六朝，民间又产生了杰出的长篇叙事诗，如《孔雀东南飞》、《木兰诗》等。这种诗体，在抒情中叙事，还表现一个完整的故事，在故事中塑造具有鲜明个性的人物形象。这种说唱结合的艺术形式，

对后来曲艺说唱艺术的发展具有深刻的影响。

唐朝（618～907）佛教兴盛，和尚为宣传教义而作的“俗讲”即变文。所谓变文，其实就是“变易”、“改变”的意思。“变”含有两层内容：一是改变印度梵文。梵语属于印欧语系，一字多音，复句绵长。这种绵密曲折的梵语结构与句法简洁、一字一音的汉语显然不同，二者咏唱时词曲无法取得协调，因而要改变成汉语来咏唱；二是要改变深奥精微的印度佛经，使之成为通俗易懂、有说有唱（即散韵结合）的文体来演绎经义。这种形式，现在在西藏曲艺“喇嘛玛尼”中还能看到：由表演者用通俗易懂的说、唱相间方式，向群众一张一张地讲解佛经故事。上述两点，可说是变文的一种诠释。

中唐以后，变文的内容有了发展，并不局限于佛教故事，题材有所扩大。有描写中国古代著名历史故事的，如《伍子胥变文》、《王昭君变文》等；也有叙唱当时英雄事迹的，如《张义潮变文》、《张淮深变文》等；还有更多的民间传说，如《孟姜女变文》、《秋胡戏妻变文》、《董永变文》……说唱者除了和尚之外，民间还有许多专业性的说唱艺人，且又有专业性的女艺人说唱故事。《全唐诗》中吉师老有“看蜀女转昭君变”的记载。这些故事内容，至现在曲艺中还经常应用。变文那种散韵相间的文体结构，南北方曲艺中是常用的，而且有些特殊形式一直还保留着。例如变文中的“押座文”，是俗讲开始时用短小的篇幅，叙唱交待正文所要表达的内容，同时起着压住场子、镇定听众的作用。这种形式，在宋朝的曲本中称为“入话”，现今的弹词中则称“开篇”。

宋、元时期，工商业日益发达，城市繁荣。曲艺音乐成为城镇市民所喜闻乐见的艺术形式而进入瓦肆（或称瓦子）勾栏。瓦肆勾栏在北宋时已有，《东京梦华录》中记有：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦，其中大小勾栏十余座。”到了南宋的首都临安（杭州），“城内外（瓦肆）合计有十七处”之多，真是热闹非凡。这里说的勾栏，是曲艺杂耍的演出场所，与后世专指妓院是不同的。

宋、元时最为突出的，也是对后来曲艺音乐影响较大的是鼓子词、诸宫调、陶真等。

鼓子词因用小圆皮鼓作主奏乐器而得名。曲本也是散韵相间的文体。它可说是上承唐朝的变文形式，下开民间鼓词的先河。现在的鼓子词有北宋·赵德璘所作的《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》，取材于唐·元稹的《莺莺传》，是写张生与崔莺莺的恋爱故事。韵文部分是用一首〔蝶恋花〕曲牌随着情节的发展，反复歌唱12次。它的总体结构：开始第一首是引发性的序文；末尾一首是总结性的评论；中间10首是完整的故事叙唱。这种布局方式一直延续到现在的京韵大鼓曲本写法。鼓子词是由一个讲唱，自兼击鼓，另设伴奏者若干人。这种演出形式也延续到现在所有的鼓词类曲种。

在中国曲艺史上颇有影响的诸宫调，是北宋瓦肆勾栏中卖技艺人孔三传所首创。宋人王灼在《碧鸡漫志》中说："熙丰元祐*间（1068～1093）……泽州孔三传者首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。"又有南宋·吴自牧在《梦粱录》卷十二《妓乐》中说："叙唱诸宫调的汴京孔三传外，今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此。"可见诸宫调在宋、元时期还有不少专业女艺人在唱演。

诸宫调留下的曲本很少，连残缺不全的在内也不过三种：无名氏的《刘智远诸宫调》、王伯成的《天宝遗事诸宫调》、董解元的《西厢记诸宫调》（简称《董西厢》）。《刘智远诸宫调》可能是1190年前后的刻本，大约是1907年或1908年在甘肃西部发掘出来的，只有残本42页。《天宝遗事诸宫调》曲本久佚，曾有近代学者郑振铎、赵景深等竭力搜集，可也未见全本。《董西厢》是现存较完整的一种，首尾完备，曲调丰富，全本共用14个宫调：正宫、道吕、南吕宫、黄钟宫、大石调、双调、小石调、商调、越调、般涉调、中吕调、高平调、仙吕调、羽调。

---

* 指宋神宗熙宁、元丰年间至宋哲宗元祐年间。

所谓“诸宫调”，就是用多种宫调组合而得名，其中曲调非常丰富。据音乐学家杨荫浏先生统计：全书共用151个基本曲调，连变体在内共有444个曲调。一个说唱本上用了如此复杂的宫调转换及丰富多变的几百个曲调，而且这些曲调既要具有一定的形象性，又要能博得广大听众的赞许，可见其音乐是达到了很高的艺术水平。这些曲调中有148个已收在《九宫大成南北词宫谱》中，现在还能看到。

前期的诸宫调伴奏乐器是用鼓、板和笛三种，后来加了锣、界方及丝弦。诸宫调在元末之后已无人能按谱唱演了，但它的音乐被后来的许多曲种所吸收。曾有人把诸宫调称之为“弹唱词话”、“诌弹词”，因为弹词也曾用小鼓、拍板伴唱，臧懋循在《负苞堂文集》卷三《弹词小记》中说：“若有弹词多瞽(gǔ)者以小鼓、拍板，说唱于九衢三市。亦有妇人以被弦索，盖这最下者也。”

诸宫调曲牌的套曲方式，一直延续到明、清时的牌子曲类曲种，如北方的“单弦牌子曲”、河南的“曲子”……南方的“四川清音”、“广西文场”、“扬州清曲”等。它们的套曲特点是：曲头+若干牌子+曲尾。当然，诸宫调所用的音乐是宋、元时代流行的曲牌，后来兴起的曲种除了部分保留宋、元时的古曲外，大量是用明、清时期的小曲。

陶真是一种通俗易晓的说唱艺术，用七言词格：“太祖太宗真皇帝，四祖仁宗有道君。”“太平之时嫌官小，离乱之时怕出征。”宋、元时流行于农村，曾有“听陶真尽是村人”的记载。陶真是用琵琶伴奏，清朝李调元《童山全集》卷三十八《弄谱百咏》之十三中说：“曾向钱塘听琵琶，陶真一曲日初斜。”从其演出形式来看，陶真确是弹词的前身，是一物异名而已。所以，陶真的名称在清朝中叶还有人提及，后来也许被弹词所代替了。

(二)曲种分类

中国曲艺现有二百多个曲种，各曲种都有不同的艺术风格。根据

主奏乐器、历史渊源、音乐格调以及演奏、演唱特点等，大致可归纳为“弹词”、“鼓词”、“道情”、“琴书”、“牌子曲”等几大类。

弹词类 流行于中国南方。演唱者自弹自唱，主奏乐器是书弦（一种有堂音的小三弦）或琵琶。有时为了增强气氛，还可用二胡、阮、筝等。

弹词演员的表演艺术有“说、噱、弹、唱”。说——要语言生动，引人入胜；噱——要诙谐幽默，恰如其分；弹——要纯熟自如，托唱严谨；唱——要音色优美，以声传情。

弹词类曲种大致有：

苏州弹词	扬州弹词	长沙弹词	山东弹词
评曲(江苏)	沪　书	盲　词	苏州文书
台州词调	启海评弹		临海词调
湖　书	武　书	走　书	宁波文书
绍兴平湖调	犁铧文书	福州弹词	温州弹词

郑振铎在《中国俗文学史》中把广东的木鱼书也归在弹词一类里。

鼓词类 主要流行于中国北方。指演唱者自己用鼓、板作伴奏的若干曲种。这些曲种所用的鼓大都是一种径不盈尺，高约一寸的皮鼓，俗称“大鼓”。所以，通常也把鼓词类曲艺称为“大鼓”。

鼓词的演唱形式有独唱、对唱，但多数是以一人自兼鼓、板伴奏的独唱，另设伴奏组若干人，常用乐器是大三弦、四胡、琵琶、扬琴。

鼓词的曲调来源虽与古代的词牌音乐有关，但更多的是来自于民间音乐，如始于明朝的温州鼓词是“由横阳里巷之曲与词曲合成”。北方的许多大鼓，其腔调大多是在当地民歌或集镇卖货声的基础上发展而成。

鼓词类曲种大致有：

京韵大鼓	梅花大鼓	京东大鼓	河间大鼓
西河大鼓	乐亭大鼓	唐山大鼓	上党大鼓
太原大鼓	河洛大鼓	豫东大鼓	犁铧大鼓

胶东大鼓	东路大鼓	木板大鼓(河北)	东北大鼓
陕西说书	青海平弦	苏北大鼓	温州鼓词
广西大鼓	安徽大鼓	湖北大鼓	铜镲鼓书
长沙大鼓	江西大鼓	潞安鼓书	鼓儿词
鼓儿哼			

道情类　凡用渔鼓和简板为主要伴奏乐器的曲种均属此类。道情原为道士传道和募化时所唱歌曲，故名。初为徒歌，南宋以来出现了渔鼓伴奏，因此也称"渔鼓"或"渔鼓道情"。

道情以唱为主，以说为辅，也有只唱不说的。音乐风格各地不同，但大多仅有一对上下句或四乐句的基本曲调，反复演唱；节奏自由，带吟诵性。有的曲种音乐渐渐向板腔体发展，出现了散板、四拍子、二拍子等不同板式；有的大量采用当地其他曲种声腔，如四川西部"竹琴"唱腔多来自"四川扬琴"；有的则与其他曲种合流，音乐发展较大，并取消了渔鼓，如"道情"与"莺歌柳"相结合，成为如今的"河南坠子"。

过去，道情演唱为一人，左手斜抱渔鼓并执简板，近几十年渐渐引入其他乐器伴奏，并运用不同音高的渔鼓伴奏，演唱人数有时也有增加。

道情类曲种大致有：

河南坠子	河北渔鼓	神池道情	渔鼓坠
常州道情	温州龙船	渔鼓(安徽)	东路子渔鼓
江西道情	晋北道情	右玉道情	简板书
陕北道情	渔鼓(江苏)	宣卷(浙江)	龙舟(福建)
湖北渔鼓	沔阳渔鼓	宣卷(四川)	晋南道情
洪赵道情	陇东道情	宣卷(江苏)	晋中道情
龙舟(广东)	洪湖渔鼓	四川竹琴	莲花
山东渔鼓	青海道情	道情(浙江)	木鱼
天门渔鼓	湖南渔鼓	广西渔鼓	

琴书类　因主奏乐器为扬琴而得名。各种琴书的起源不一，其音

乐大多由当地的戏曲、民歌演变而来。有些邻近地区的不同琴书曲种，主要唱腔基本相似。但由于各地的民间音乐、语音、唱法、润腔及伴奏特色的不同而形成了各自的风格。如“山东琴书”的〔凤阳歌〕(也叫〔四平调〕)具有浓郁的山东特色,而在“安徽琴书”中运用,由于渗入了尾音上挑,并用假声的唱法,赋予了它特有的安徽风格。

琴书的表演形式深受南词、滩簧的影响。演出者不仅自兼乐器,并在唱腔、唱法上还分角拆唱，即分行当、起角色，近似不化妆的戏曲清唱。但演出过程中，视需要，仍用曲艺特有的表现方法(即以说书人的口吻)来表述情节、描绘人物的内心活动。

琴书类曲种大致有：

四川扬琴	山东琴书	柳　琴	徐州琴书
云南扬琴	武乡琴书	打琴书	梨　簧
翼城琴书	北京琴书	湖北琴书	豫北琴书
府谷琴书	常德丝弦		

牌子曲类　系指拥有同宫或不同宫的若干曲牌，并主要以曲牌的联缀来完成音乐表现的曲种。

牌子曲是继承宋、元时期“唱赚”、“诸宫调”的传统及明、清以来兴起的“小曲”基础上发展起来的。牌子曲类各曲种所用的曲牌许多名称相同，其中有的曲调基本一致，甚至表现同一内容唱词也相仿佛，仅因唱法上不同而有风格上的差异；有的相去较远，不过仍可从曲式结构、旋法等方面寻找共同渊源;有的则名同而实异。

牌子曲的演唱者或执手鼓，或持檀板，伴奏乐器也因地而异，北方多以大三弦为主,南方则以琵琶、二胡为主。

牌子曲曲种大致有：

北京单弦	洛阳曲子	聊城八角鼓	关中曲子
青海赋子	马头调	大调曲子	西宁曲子
扬州清曲	四川清音	兰州鼓子	

走唱类　表演者边唱边舞，有大动作的走场。并且各曲种都有独特的表演技巧，如“二人转”的要手绢和扇子，“荡调”的打莲厢（花棍），“三棒鼓”的丢棒打鼓等。这些舞蹈动作都配合着唱的节奏，有的还加用锣鼓伴奏，生动活泼、热烈明快。

走唱类曲种大致有：

二人转	莲花落	商雒花鼓	凤阳花鼓
三棒鼓	贵州花灯	荡调	丰县花鼓
来凤花鼓	太平鼓	云南花灯	花鼓丁香
黄岩花鼓	天沔花鼓	湖南花鼓	四川车灯
蓬莱花鼓	襄阳花鼓	贵州花鼓	泗州花鼓
四川盘子	莲筲		

快书、快板类　大多只有一人自击竹板或木板伴奏，是一种有板无眼的长篇吟诵。这类曲种歌唱性虽然不强，但在表现中国语言的节奏、韵律方面却有特殊的生动性。

快书、快板类曲种大致有：

快板	山东快书	翻身板	竹板书
毛竹快书	荷叶	太平歌词	白局
金钱板	木板快书（河南）	三才板	

此外，中国少数民族的曲艺也很丰富，如维吾尔族的“热瓦甫弹唱”，藏族的“析尕”，蒙古族的“好来宝”（亦作“好力宝”），傣族的“赞哈”，白族的“大本曲”，壮族的“唱师”、“蜂鼓”、“莫伦”，哈萨克族的“冬不拉弹唱”，瑶族的“铃鼓”，苗族的“果哈”，彝族的“四弦弹唱”，佤族的“铓锣弹唱”，侗族的“琵琶歌”，哈尼族的“哈尼哈巴”，朝鲜族的“三老人”等等。

（三）唱腔体式

曲艺的唱腔体式与戏曲相似，有曲牌体、板腔体以及曲牌与板腔兼

用的综合体,但在具体应用上却另有特点。

曲牌体 就是由音乐风格接近而格式不一的若干曲牌，在一个唱段中有机地联缀运用。

曲艺中用的曲牌来源有两方面:一是从古代流传下来的,如宋朝的词调,金、元时的“北曲”及明、清的“小曲”。运用这类曲牌的曲种有北京的“单弦”,河南的“坠子”,山东的“聊城八角鼓”等;二是直接吸收运用各地民间流传的时调小曲,如“天津时调”、“扬州清曲”、“福州锦歌”等;有些曲种则是上述两类曲牌兼用的,如“单弦牌子曲”等。

有些曲牌吸收到曲艺里,由于长期运用,都被赋予了不同曲种的独特风味,而且还具有说唱化的特点,如其中插用说唱结合等表现手法。

曲艺中曲牌联缀的体式经常是这样的：一个曲种大多有一个曲牌或数个曲牌作为该曲种的主调,并可将某个主调曲牌一拆为二,用于唱段的头、尾,中间插入其他若干曲牌,构成一个套曲形式。例如“四川清音”《尼姑下山》就是将〔月调〕一拆为二:作为〔月头〕和〔月尾〕,中间插入〔夺子〕等曲牌。这种套曲形式,仅限于传统曲目,现代创作曲目不拘泥于此。

曲牌体在曲艺中也有用单曲变化重复构成的段式，即用一个曲牌或一首民歌反复变化演唱多段唱词,与分节歌形式相仿。

曲牌体的音乐变化较多,音乐的对比性强,各个曲牌在一个唱段中运用、衔接得好,听来既统一又有变化,音乐色彩也比较丰富。但曲牌选得不当,衔接不妥,也会产生零乱和缺乏逻辑性等弊病。

板腔体 就是在一个基本曲调(上下句或四句)基础上,通过速度快慢、节拍与节奏的紧宽、调性及旋律的变化来表现各种不同的感情色彩。所谓“板”,是指各种不同速度的板式;“腔”,是指旋律变化的腔调。板腔体式的唱词格式以七字句为主,偶句押韵,平仄不那么严格。其他十字句及长短句可说是七字句的变化句式。曲艺中的板腔体，经常运

用各种垛句和说唱结合的形式，因此在文学与音乐的配合上更为自然生动，说唱性尤为强烈。属于板腔体的曲种很多，但所用板腔的多少和名称并不一致。以京韵大鼓为例，其板式有慢板、紧板、垛板等；腔调有挑腔、平腔、起伏腔、预备腔、长腔、悲腔、甩腔、落腔等。总之，要根据唱词内容灵活运用。

板腔体曲艺的唱段布局大体如下：

（1）引奏　在大型唱段前，有个篇幅较长的器乐段作为引奏，其作用是定场静心，陈述意境。

（2）成块分段　大型唱段根据唱词段落，常用成块分段的结构布局。各段大多用“起平落”的形式，即由起腔——平腔——落腔组成（或省略起腔）。起腔是上句，音调上扬，具有不稳定的功能；落腔是下句，音调下行，具有相对的稳定性；平腔的旋律性不甚强而节奏变化多，尤其鼓词类曲种的垛句表现得比较突出。

（3）趋紧结束　在唱段结束前，通常运用快板，速度逐渐趋紧，到一定高潮时戛然而止，尾奏篇幅短小，或者不用。

从板腔体的艺术经验来看，一个曲种的唱腔如果板式较少，那它的表现范围必定较窄，局限性大；反之，如果板式多样，则适应范围较广，局限性小。因为板式越丰富，唱腔旋法变化就越多，可使唱段布局更有层次，逻辑性强，音乐形象丰满。

综合体　弹词类曲种多属此类，以苏州弹词为例，它以板腔体的基本书调（各种流派唱腔）为主，同时根据需要还采用苏南一带的山歌小调，如〔费家调〕、〔来富山歌〕、〔乱鸡啼〕、〔湘江浪〕、〔金纽丝〕、〔银纽丝〕，以及从昆曲里吸收过来的〔点绛唇〕等作为插用性的材料使用。

无论板腔体或曲牌体的唱腔音调，总是在唱词所规定的感情语势及句式结构基础上产生的，但由于音乐具有独特的抒情功能，能把唱词的内涵通过音乐的强调、渲染，更深刻、更充分地表现出来，从而使听者获得生动、美好的艺术感受。

（四）说 唱 艺 术

曲艺是采用一人多角的表演方式，用写意的方法，以说和唱来表达故事情节，塑造人物形象的。曲艺中的说与唱往往是有机的结合，说唱难分。苏州弹词老艺人说："说是没有音乐的唱，唱是加上音乐的说。"可见，曲艺音乐既是音乐，同时也是语言的艺术。其表现特点约有以下数端。

说唱结合 说唱结合的"说"，是有一定节奏的念诵，或带有音调的吟诵。因此，说与唱结合起来非常自然。说唱结合有如下几种手法：

（1）半说半唱 在一句唱词中有说有唱，说唱难分。

（2）说唱交替 说＋唱＋说＋唱……交替进行。这种手法常用于生动的叙述，如京韵大鼓《大西厢》中描叙俏皮活泼的红娘见到张生时的一段情景。其中的说，强调了语言的语调声情，唱则是自然语调的美化、夸张。因而听来说与唱是浑然一体的。

（3）似说似唱 这是运用地方语音的特点，根据感情需要，在字调、语气上加以润色，在节奏上加以变化，听来既是说，又是唱，方言特色体现得惟妙惟肖，而曲种特色也能充分展现。

曲艺是凭藉语言来叙述故事的，所以曲艺演员对字音声调及感情语气的处理极为重视。

中国汉语的每个字都有一定声调，如普通话语系的阴、阳、上、去四声，又因感情因素而引起的异音读法（语音学上称为"变调"），因此字音本身就含有音乐性。例如骆玉笙（小彩舞）唱的《林冲发配》*"使林冲……恸别"一段，字调四声唱得很准。

但接下去"空洒英雄泪飘零"一句的旋律进行，却未被字调所束缚，而是根据感情语气放宽腔幅，并在音调组合上有较大的波折，利用字调来美化音乐，用音乐来演化字义，将字调、音调、感情辩证地统一起来。

---

* 谱例见拙著《中国民族音乐大系——曲艺音乐卷》第149页（1989年上海音乐出版社）。

节奏变化 说唱性唱腔常将既定的词格节奏通过音乐节奏的变化来加强其生动性。主要有两种情形：

(1) 节奏的紧松变化 如评弹《李双双》中"喜旺他定神对着双双看"这句唱词，就是在生活语言的节奏上通过音乐节奏的紧松变化，将书中人喜旺当时又悔又恨而又不好意思的复杂心情形象地表露出来。

(2)节奏的闪让变化 所谓闪让，就是相对强拍上运用休止而成为强拍弱唱的意思。运用闪让节奏变化，能使词义表现得活泼明快，富于生活气息。

声音造型 曲艺与戏剧的表现方法不同，戏剧演员是直接扮演角色来表演故事，曲艺演员则既可以第一人称(即书中人)的身份来说唱故事，也可以第三人称(即说书人)的身份间接地来描叙情节、剖析人物。因此，曲艺演员在刻画不同人物时，主要是通过不同声音的造型来表现的。比如苏州弹词演员蒋月泉唱的《战长沙》，一个开篇中出现两个人物——关羽和黄忠，关羽的威严厚重，黄忠的勇猛老成，就是用不同的声音造型来体现的。而在唱《莺莺操琴》时，又与《战长沙》中的人物不同，莺莺是个闺阁千金，妩媚纤细，蒋月泉运用柔美委婉的唱调，把莺莺思念张生而无限惆怅的复杂心情细腻地唱了出来。

有时在一个唱段中，为了体现两个截然不同的人物，在唱腔、唱法上不必受一种流派唱腔的限制。比如弹词演员徐丽仙唱的《黛玉焚稿》，全篇是描叙"好花枝冷落在大观园"的林黛玉，但其中出现了傻大姐。由于人物性格变异，故采用了不同的唱腔，并在声调语气、唱法润腔及速度方面都作了相应的变化，使傻大姐的形象得以充分显露。

不过曲艺音乐这种表现手法又与戏曲完全进入角色——人物性格化的唱腔不同，曲艺音乐只是在统一的基调上有所区分即可。

伴奏功用 曲艺的另一个显著特点就是演员手不离乐器，分担伴奏的任务。比如南方的弹词，无论一人演出还是两三人同台演出，各人都要兼带乐器，很少另设伴奏组。虽然北方的鼓曲、坠子等曲种专设伴

奏组，但演员仍要掌握一两样司节奏的乐器，如鼓、板等。由于演唱者自己掌握乐器，尤其是打击乐器，因而歌唱时的节奏、速度变化就更灵活，感情的抒发也就更加充分自如。

所用乐器以弹拨乐和拉弦乐为主，用弦乐器音色柔和、音量适中，容易与说唱性的歌唱相合，但偶尔也可加些吹管乐。

曲艺的伴奏人员虽然不多，也要担负制造气氛、烘托感情等任务。伴奏托得好，对唱腔的内容体现及演唱韵味能起到绿叶衬红花的作用；托得不好，则会影响唱腔的表现力。因此，伴奏者与演唱者务必要默契一致，心气相通。

从伴奏与唱腔的配合关系来看，常见的有如下几种：

(1)唱简伴繁　即伴奏在唱腔旋律基础上加繁伴托。如苏州弹词名家张鉴庭所唱的《芦苇青青·望芦苇》中一段，就是运用琵琶的加繁伴托，来增强唱腔的表现力。

(2)唱繁伴简　即唱腔旋律较繁，伴奏则用简化的方法，使唱腔伴奏都听得清楚。如乔清秀唱河南坠子《马前泼水》中一段，就是用这种方法。

运用唱繁伴简的手法，使说唱性的唱腔能凸现出来。由于有简化的伴奏装点着唱腔，使唱腔具有一定的“滋润性”。

(3)垫补空档　就是在唱腔不间断的延伸处，根据情绪需要，伴奏作适当的垫补，以增强唱腔的连贯性。垫补空档的手法可用在句中，也可用在句末，有时只用一个短小的音型或者只用一个单音，便能起到“画龙点睛”的作用。

垫补空档的手法，还常用于腔尾拖长腔的地方，以增加活泼欢快等情趣，并能使音乐富有弹性。

曲艺的伴奏乐器虽然不多，但却能充分发挥各自的独特性能。而且，伴奏与唱腔之间，或因感情需要，或因人声与乐器的特性不同而形成了丰富多样的复调组合。如上述唱简伴繁、唱繁伴简及垫补空档等都是。

曲艺音乐的艺术特点十分丰富，以上只概述了几个方面。

中国曲艺曲种繁多，据近年来统计，约有二百多个曲种。虽然曲种很多，但艺术表现形式大多相似，因而下面以中国南方的苏州弹词和北方的京韵大鼓为例作些分析，对其他曲种的了解也可有所借鉴。

二、苏 州 弹 词

被誉为“江南明珠”的苏州弹词那柔软的吴语、优美的音乐，多年来一直受到广大群众的欢迎，在全国有着深远的影响。

近年来，苏州弹词又去日本、美国、法国等国家演出，受到国际友人的欢迎。并且有不少外国学者想用西方的理论来剖析苏州弹词，如运用美国学者鲍曼(Richard Bauman)、亚伯拉罕斯(Roger Apoahams)等的学说，通过社会环境、人们心态以及民俗学、语言学等方法来研析苏州弹词的各个方面，这是很有意义的。国外学者研究苏州弹词很不容易，应当加以赞赏。但他们由于对苏州弹词的感性认识、具体资料掌握不够而难免造成空泛的缺憾。为此，我想提供一些有关苏州弹词的史料和艺术上的若干分析、归纳以作参考。同时，也贡献给在国外爱好中国传统文化艺术的广大侨胞、外国友人藉以了解中国吴文化的重要组成部分——苏州弹词。

(一)弹词的来历

苏州弹词的历史相当悠久。所谓弹词就是“弹唱词话”的简称。明人徐渭(1512～1593)在《徐文长佚稿》中说“村瞎子习俚小说”就是“弹唱词话”；王骥德(？～约1623)所说的“指弹说词”也是同样的意思。当然，弹词并非就是词话，前者是后者的进一步发展，大约在明·万历以后，词话分为南北两支，流行于北方的一支，以鼓、板击节而歌，称为鼓词；流行于南方的一支，以三弦(小书弦)、琵琶伴唱，则称弹词。笔者这

里谈的弹词,限于苏州弹词而不包括北方鼓词。

弹词的远祖可追溯到唐朝的变文。敦煌千佛洞所出的唐、五代说唱文学本——变文,其内容大多取材于佛经故事,也有取材于民间故事的。变文故事性强,通俗易懂,唱词大多是七字句,偶有三、三结构的六字句等,有说有唱,韵文与散文相间。现在的弹词与变文十分相似。弹词《孟姜女寻夫》、《董永张七姐槐荫记》等,都可能是从变文中相同题材演绎而来。但过去也有人认为弹词是由宋朝的诸宫调演变而成,此说还待进一步考证。

元末文学家杨维祯所作的《四游记弹词》(即侠游、仙游、梦游、冥游),是现知最早以"弹词"命名的唱本。杨维祯是浙江诸暨人,晚年移居松江。可见当时弹词在浙江诸暨或松江一带已有流传。又据成书于明·嘉靖年间的《西湖游览志余》(1547)中说:"其时优人百戏:击球、关扑、渔鼓、弹词,声音鼎沸。"杨慎(1488~1559)编写的《二十一史弹词》就是当时的著名作品之一。郑振铎(1898~1958)还藏有明·崇祯年间钞本弹词《白蛇传》。明朝弹词的演出形式是"拨琵琶秀女弹词"。这种形式延续至清初。清初陶贞怀在《天雨花》中说"弹词万本将充栋",可以想见当时弹词发展的盛况。明、清时,弹词在北方也有流传,但到清朝中叶便逐渐衰落了。

苏州弹词的艺术形式在清初已有一定规模。据康熙六十一年昆山人章法的《苏州竹枝词》记载,当时已从露天演唱进入寺观、茶坊等固定的演出场所。伴奏乐器已用三弦、琵琶,似乎已有了"双档"的形式。乾隆年间刻印的苏州弹词脚本《新编东调大双蝴蝶》、《新编宋调全本白蛇传》等,其中有不少是用苏州语的;嘉庆年间金山张堰人吴毓昌(号何许先生)所写的《三笑》(刊于1813年的唱本),其中穿插了许多苏州的方言土语,生动风趣,别开生面,具有浓郁的地方特色。

乾隆时候有位著名艺人王(一说黄)周士(生卒年待考)说唱俱佳,乾隆1762年南巡时听了他的弹词十分喜欢,封他为七品京官。后来他

于1777年在苏州创办了说书艺人团体光裕社。此社的建立，使艺人有了集会交流的机会，对弹词的发展起了很好的作用。当时，名家辈出，出现相互竞争的局面。代表性的艺人有陈（遇乾）、姚（豫章）、俞（秀山）、陆（士珍），世称四大名家。以说唱《珍珠塔》知名的马春帆（马如飞之父）在《耍孩儿》中云："今生岂肯无名死，想当初陈、姚、俞、陆好功夫，敏捷心思。"对上述四大名家作了生动的评价。

（二）演出形式

弹词的演出形式灵活简便，较少受舞台、布景、道具、人数及空间与时间条件的限制。过去江南水乡的大小镇一般没有专业书场，只有茶馆兼营书场，早晨卖茶，下午、晚上成为书场。其布局是：一个尺把高又不到十平方米的书台，桌椅放于台中，桌帏上红底黑字写着"敬亭遗风"，一幅对联"把往事今朝重提起，破工夫明日早些来"分列两侧。场内一般能坐一二百人，中间放着长方桌台，两旁各放长凳排列成蜈蚣脚般的座位。这种长方桌台称之为"状元台"，是由老听客占座。四周设置方桌板凳，听客可以边饮茶边听书，有时还可买些花生、瓜子、面筋、百叶类的点心边吃边听，在轻松自在的环境中听说书人俏声细语、轻弹柔唱，仿佛与听客细诉家常，亲切无比，实足一种独特的享受。

后来在大、中城市演出，有了专业书场，长台方桌一律改成横排座位，对号入座。现在较典型的书场如苏州城内的苏州书场，上海的静安书场等，其建筑格局是排座围着书台，前狭后宽，似折扇形，这样能使听书人靠近说书人，保持着"台上说书，台下寻书"的良好传统。上海市评弹团开设的"乡音书苑"颇有特色，座位舒适，在原有书场基础上作了必要的改进，但又与戏剧舞台不同。

由于说书人运用第一人称与第三人称相结合的方法，在演绎过程中，可以随时"跳进跳出"，因此可将极其复杂的情节、人物关系简明地表达出来。有书则长，无书则短，有着极大的灵活性和伸缩性。比如有

时内容虽很复杂，但与书情关系不大，只用三言两语一笔带过；有时虽无过多情节，但与刻画书中人的性格有关，于是进行细腻的描摹，生动的穿插，通过说、表、弹、唱，将书中人的种种心理活动、外表形态充分地展示出来，例如《珍珠塔》说到采萍丫头到妆台报喜，陈翠娥小姐下楼会见方卿，十八级楼梯下了十八天(每天一回书)，将陈翠娥的复杂心态尽情地加以描述，听来趣味甚浓，紧紧抓住了听客，而每天在紧要关头收束关子，来个“且听下回分解”，听客只得“破工夫明日早些来”，等待着陈翠娥下楼会见小方卿。

弹词的演出，可由一人自弹自唱，也可若干人同台说唱。一个演员在台上演出称为单档，两人同台演出称为双档，三人则称三个档。50年代初，还创造了由多人同台演出的形式，称为小组唱。苏州弹词的主要伴奏乐器是三弦和琵琶，但有时为了增强伴奏气氛，也可适当加二胡、阮及小型打击乐器。乐器均由演员兼奏，自伴自唱。

弹词在体裁形式上有长篇、中篇、短篇及开篇之分。

长　篇　故事情节复杂、曲折，人物众多，容纳量较大，分回连日说唱，每一回的时间通常为45分钟。也有长达一小时以上的，因地制宜，并无明确规定。

中　篇　通常三回或四回书，有头有尾，一场演完。这是50年代创造的体裁形式。

短　篇　一个完整的故事，在一回书中演完。

开　篇　用一个唱段来描叙一件事情，可以用第一人称，亦可用第三人称或二者相结合。这种形式，过去用于长篇评弹(评话与弹词的合称)开场前演唱，起定场作用，故得此名。

另外，还有一种带有表演性质的小组唱形式。这种形式可以出人物角色，也可以第三人称表演一个事件，有说有唱，灵活机动，不受限制。再有，运用对唱形式，从中可以插白对答，因而称为对白开篇。

(三)词 格 押 韵

苏州弹词的词格及押韵,也有其独特地方。

所谓词格,即唱词的格式;押韵,即用同韵的字放在偶句的末字。

一首唱腔是由唱词和音调两个部分组成。唱腔音调的产生，主要是依据唱词的内容及句式结构等因素。当然，唱腔还有其独立的表现意义,二者是相辅相成、共同来表情达意的。

弹词的唱词基本句式是七字句，由上下句反复组成。又在此基础上,演化出多种变化句式及组成方式。下面是几种常用的词格:

正格句式——最常用的句式是七字句,它的基本结构有:

(1)四、三句式

(上句)千条江流　归大海,

(下句)万里河山　尽朝晖。

(2)二、五句式

远望　白帆浮海面,

近看　海鸥在飞翔。

(3)三、四句式

喜迎春　百花盛开,

好风光　前程光辉。

以上三种句式,(1)最常用,(2)次之,(3)较少用。当然,三种句式在实际运用时并非绝对分开,可视需要而相互搭配,比如上句用二、五句式,下句接四、三句式,反之亦可,不受限制。例:

(二、五句式)头上　白云飞不停,

(四、三句式)愁云惨雾　压湖滨。

变格句式——在七字句基础上,字数有所增减,使唱词的节奏变化更加多样。例如:

(1)增字格

(增一字)万道金光(把)乌云扫，

(增二字)照得(万里)江山披红装。

(2)减字格

(减一字)海面上　旭日升，

(减二字)浪泛　似黄金。

(3)加帽格

(说郎君呀！)吾只恨当初无主见，

(增字格)原来你是假心肠一片待红妆。

在一句完整的唱词前加若干字，称为加帽，上例括弧内的字就是加帽。

(4)加尾格

灭吴复国传千古，

全仗西施一大功,(巾帼女英雄。)

上例用了“巾帼女英雄”的加尾,使内容更深刻,感情更充实。

(5)凤点头格

所谓“凤点头”,就是在上下句后再加一句下句,成为一上二下的三句组合形式。好比凤凰三点头的意思,这是弹词中特有的一种词格。如：

青楼寄迹非她愿，

有志从良配一双；

(但愿)荆钗布裙(去)度时光。

这种一上二下的三句组合,在江南民歌中常可见到,如《苦媳妇》：

姐在田中拔青棵，

一眼看见娘家的哥；

田埂上来坐坐。

《十姐梳头》：

大姐梳头爱插花，

隋炀皇帝看琼花；

保驾李元霸。

但从音乐功能来看，则是二上一下的结构，因为第二句仍落在不稳定的上句结音，第三句才落在相对稳定的下句结音上。

(6)叠句格

即用若干唱词连接起来唱，尾音都落在不稳定音上，仿佛一句叠一句，连续运动着，到最后一句才落在稳定音上，构成一组大型的下句形式。例如：

我今朝当了你郎君面，把一件件，一桩桩，都是价值连城异寻常，何妨一起付汪洋。

以上几种是弹词的常用词格，另外还有许多种长短句的变化形式，也是在常用词格基础上演化出来的，只是由于词格的多种变化，使节奏变化更多，表现力也相应增强。

押韵的目的是为了声韵和谐，同韵的字放在偶句的末字，唱起来流利自然，听起来悦耳动听。不独好听，还能使听者听了第一句，可以猜测第二句末字所用的同韵字，比如第一句“窈窕风流杜十娘”，第二句“自怜身落在平……”听者可以猜测出末尾是个“康”字，这就帮助听者顺其自然地了解词义，增加聆听的趣味。只有押韵妥帖，才能使唱词富有音乐性，所以一切诗词文学，也叫做音乐性文学。

弹词的唱词押韵方式与唐诗大致相仿。比如一段唱词的开始第一、二句需要押韵，称为定韵，第三句起，上句不必押韵，且要用仄声字，每逢下句，必须押韵，且用平声字。例如：

冷雨凄风扑面迎，

峨嵋山下少人行。

逍遥马坐唐天子，

龙泪纷纷泣玉人。

上例唱词摘自《长生殿·剑阁闻铃》，其第一、二句与第四句都押

韵，第三句的“子”字则不押韵，且用仄声字。

由于押韵，所以唱起来琅琅上口，易于记忆；听起来顺畅悦耳，上下句分明，给人以声韵回荡之美。

除了押韵之外，还有字的平仄调配问题。平仄就是把字的平、上、去、入四声分为平、仄两大类。两种声调在唱词中交错运用，于是唱起来声调抑扬顿挫、跌宕有致。试看这句词：“屋北（念卜）鹿独宿”，苏州方言念起来全是仄声字，缺乏抑扬顿挫；反之，“溪西鸡齐啼”则全用平声字，又念不出跌宕起伏来。如果改成“屋北鸡齐啼”，念起来好听多了。可见唱词中平仄声的适当调配是个重要问题。

关于苏州弹词所用的韵，却与诗韵有别：苏州弹词是根据苏州方言与中州韵（是指元·周德清成书1324年的《中原音韵》）相结合，约定俗成地合并为十三个平声韵部，其中有些韵部是相互通用的。实例如下：

新人　江阳　螳螂　哥枯　家牌

阑珊　回灰　同中　知书　滋丝

盘欢　鸡栖　头优

除了上述十三个平声韵部，还有颇具苏州方言特色的入声字，另立了五个韵部：

落粟　墨黑　铁锡　邋遢　芍药

由于入声字读音短促，其特点是“入声出口即收藏”，因而运用入声韵的唱篇唱起来颇有诙谐风趣的情趣。

虽然说唱腔的音调是在唱词所规定的感情语势及句式结构基础上产生的，但由于音乐具有独特的抒情功能，能把唱词的内涵通过音乐的强化，更深地表现出来，因此，唱腔的音调并非完全被动地依附于唱词，而是在唱词所规定的内容及词格基础上，发挥韵的特有功能作进一步的艺术渲染。

词格或腔格本来是为了适应艺术规范化的要求而产生的。因此，

我们先要熟谙格式才能做到得心应手地运用格式而又不为它所束缚。其实，弹词唱腔的变化是十分丰富多样的，有时为了内容表达的需要，可在某句词上或在某个字上，唱腔加以扩大或缩小，变高或变低，用以突出主要的词义，产生演唱者与听唱者感情上的共鸣。

早期的弹词演出以单档为多，唱腔是一种吟诵性的自述体，即用第三人称客观地来描述书情，在情质上较为单一。后来由于书目内容的扩大，演员艺术眼界的拓宽，便常运用第一人称来展现书中人物的各种情感，使唱腔更多具有戏剧性和抒情性的特点。例如蒋月泉演唱的《厅堂夺子》、徐丽仙演唱的《王魁负桂英》等。但是，不论深沉委婉或高亢挺拔，都是生发苏州弹词那种特有的艺术风格的手段。苏州弹词细腻优美、含蓄委婉的艺术风格，恰与苏州园林那种玲珑巧妙、曲径幽深的景致格局是一脉相通的；也与南派诗画清隽秀丽、精致流畅的风格是异曲同工的。

(四)三大流派

现在，苏州弹词唱腔流派纷呈，这些不同风格的流派唱腔一般以演员(始创者)的姓名命名，如蒋月泉的蒋调、杨振雄的杨调、徐丽仙的丽调等等。虽然现在各派唱腔纷呈，但寻根究底，它们大多与陈(遇乾)调、俞(秀山)调和马(如飞)调有着渊源关系。

从流派唱腔的形成和发展规律来看，它总是在继承某种流派唱腔的基础上，根据本人的审美情趣、文化素养、嗓音条件，在长期的艺术实践中逐渐演化出不同的唱腔风格来。它的形成必须具备几种条件：一、较完整的艺术风格和表现方法；二、积累若干代表性的演出曲目；三、被众人模仿、学习并得到广泛流传……流派唱腔不能自封，也不可能轻易得之，它必须在内行和群众中有着深刻而广泛的影响，并对这一曲种起着推动的作用。

下面将陈、俞、马三大流派作一简介：*

清朝中叶被列为四大名家之首的陈（遇乾）调，含有昆曲和苏滩音乐的风味。陈调的大致特点是：旋律进行舒缓深沉，朴实苍凉，音域不太宽，起伏亦不大，运腔介于歌唱性与叙述性之间，速度中等。陈调较适合书中老年人唱，如蒋月泉在《玉蜻蜓·厅堂夺子》中一段"徐公不觉泪汪汪"，唱得声泪俱下，颇为动情。后来杨振雄唱的《武松打虎》中"风声疑是虎啸声"，将陈调与杨调结合起来，并用真假声唱，加之三弦伴奏的"紧弹宽唱"，显得挺拔昂扬，改变了陈调原有的风貌。刘天韵演唱的《林冲踏雪》，充分发挥了陈调的特点，将八十万禁军教头林冲遭奸佞陷害，充军发配到沧州当草料场军卒的悲痛之情表达得十分真切动人。

俞（秀山）调产生于清·嘉庆年间。早期俞调唱腔比较简单，经20世纪30年代蒋如庭、朱介生等艺人的加工，表现力有了很大拓展。现在的俞调唱腔曲折婉转，激越多变，音域跨度达两个八度以上，速度缓慢，腔多字少，抒情性强，有"三回九转"的特点。

因为音域宽，故过去男演员在演唱时用真假声结合，行话称真声为"阳面"，假声为"阴面"。唱俞调有名的杨筱亭（1879～1945），因"阳面"用得较少面被称为"小阳调"。真假声结合的唱法，也称为"雨夹雪"。

在苏州弹词中影响较大的马调，传承、发扬了苏州弹词〔书调〕的基本特点，并为苏州弹词唱腔确立了基本格调。直到现在，许多唱腔还承续了它的框架结构及旋法特色。马调创始人马如飞（约清·同治年人）曾为史吏，颇有文学素养。相传现在流行的苏州弹词保留曲目《珍珠塔》脚本即由他七易其稿改编而成。

马调用本嗓唱，质朴淳厚，说唱性强，有"文章调"之称。早期的马调唱时不托伴奏，只在"过门"时用三弦弹奏。

马调的旋律进行平稳质朴，字多腔少。马调三句一组的"凤点头"

---

* 谱例见拙著《弹词音乐初探》（1979年上海文艺出版社）。

最具特色。另一特点是下句末字前蜻蜓点水似的拖腔，已成为弹词基本腔的典型腔格，马调几十句的连续叠句，表现出一气呵成的感情色彩。

马调经进一步演化有沈（俭安）薛（筱卿）调和周（玉泉）调两个支系，之后，又在这两个支系中演化出多种不同的流派唱腔。

沈薛调支系　马调经过沈俭安、薛筱卿的加工发展，变得比较细致。在伴奏方面发展更大，除了三弦，还用琵琶，托奏手法有许多创新，使唱腔更为悦耳动听。沈薛调除发展了马调爽利的特点外，还使之具有更多明快的色彩。在行腔吐字方面形成一种刚劲清朗的弹性感。

在沈薛调（沈的因素多些）基础上演化出来的琴（朱雪琴）调，明快流利的特点尤为突出，伴奏唱腔中的托奏与"过门"，在爽利中常带有轻快的色彩。

周（玉泉）调支系　周调吸收马调简朴、吟诵的特点，同时又融化俞调的某些音调，发展成一种抒情性与叙述性相结合的唱腔风格。其后又有蒋（月泉）调，是周调的进一步发展。蒋月泉深谙俞调，在周调简朴平稳的基础上，行腔加入若干装饰性的花音，使旋律更为悠扬、婉转、抒情。同时在唱法上又吸收了京剧老生的部分润腔因素及发声方法。蒋调在吐字行腔方面与沈薛调不同，它有一种遒劲深沉、含蓄细腻的韧性感。另外，又由于它的唱腔结构较为严谨，行腔顺畅自然，所以既容易学又便于流传。

苏州弹词的唱腔音乐，除了各种流派唱腔外，还采纳、应用了若干江苏民歌及戏曲曲牌，但都赋之以弹词的风格特点。苏州弹词在其发展过程中，积累了丰富的艺术经验，产生了众多的曲本和艺术家。

现在，苏州弹词已跨出国界，为许多国家的学者所重视而加以研究探讨，这不仅对中国民族文化的研究有着重要意义，且对世界文化艺术的比较研究也会有深刻的影响。

三、京韵大鼓

(一)概　　况

大鼓,是中国土生土长的民间文艺,在北方广为流传。由于它的表演形式简便,叙唱的内容丰富,又加之语言生动,音乐好听,因而具有较强的生命力。20世纪30年代始,有许多文学史家对它进行研究,并在史学专著中给予了应有的地位。1931年,在陆侃如、冯沅君著的《中国诗史》中把大鼓的唱篇《秋声赋》、《风雨归舟》等引入了中国文学史,与唐诗、宋词、元曲并列;1933年,李家瑞著的《北平俗曲》由国立中央研究院历史语言研究所出版,把民间的俗曲(大鼓)正式在国立学术机构作细致的学术研讨;1935年,在郑振铎编的《世界文库》中,又将清·乾隆年间的鼓词作家罗松窗的《西调选》和清·嘉庆、道光年间(也有说是同治、光绪年间)韩小窗的《东调选》列入其中。从此,中国的民间鼓词作家与果戈理、巴尔扎克、托尔斯泰等世界著名作家并列齐名。之后,其他国家也有不少学者对大鼓进行探索研究,如日本的长泽规矩也先生、加拿大的石清照(取的中国名字)女士等。

现在,中国有不少艺术院校对大鼓音乐进行广泛的研究,这个土生土长的民间艺术已步入高等学府,登上了大雅之堂。关于大鼓的起源众说纷纭。有人认为:大鼓书的出现"至多不过二十几年"(胡怀琛《中国民歌研究》)。这一说法可能是依据1906年刘鹗写的《老残游记》中所提到的梨花大鼓推测而来。因为大鼓的正式立名约在清朝中叶。清·同治年间的《都门纪略》中有"弹弦打鼓走街坊,小唱闲书急口章"的记叙。说明那时的"弹弦打鼓"还处于"走街坊"、"急口章"的阶段。

至于京韵大鼓实乃是清末的产物,原称京音大鼓,是在木板大鼓基础上发展起来的。原来的木板大鼓是河北省河间府的贫苦农民打板击鼓,农闲时在乡村庙会里说说唱唱,以此来求得微薄的生活来源。

清末，木板大鼓艺人陆续进入天津、北京、保定等城市演出，因当时的艺人说唱带有河间的土音——怯味，故又被称为“怯大鼓”。在天津演出时得到一定发展，又曾称为“卫调”。清末民初，正式定名为京韵大鼓。

在天津、北京等大城市演出，有机会多方交流，不断吸收清音子弟书、京戏唱腔、梆子腔和其他说唱艺术，木板大鼓艺人胡十、宋五、霍明亮等对它进行了改革，后又有刘宝全（1869~1942）、白云鹏（1874~1952）、张小轩（1876~1945）等唱家和名弦师韩永禄、白凤岩、霍连仲等作了较大的发展：改用北京语音说唱；除了三弦外又增加了四胡伴奏；创编了若干新的曲目……于是形成一种新颖独特的曲艺艺术——京韵大鼓。后来在演唱上又产生了刘（宝全）派、白（云鹏）派、张（小轩）派。刘派的流传最广，刘宝全被誉为“鼓界大王”，其弟子白凤鸣又发展出“少白派”，宗刘派的骆玉笙（小彩舞）则发展成当代著名的“骆派京韵”。

京韵大鼓的唱腔音乐不仅在中国流传，现在在国际文艺舞台上也经常演出。如京韵大鼓表演艺术家孙书筠于1984年到美国访问演出，获得了国际友人的热烈欢迎；1985年又到加拿大多伦多大学东亚系讲学，向国外学者系统地讲授了中国的鼓曲艺术，得到了高度的评价，使中国的鼓曲音乐在许多国家产生了深远的影响。

（二）自由诗体

京韵大鼓的词格虽近似上下句式的诗体，但因它说唱性强，因而词格的变化更为灵活，但非散文，却有韵律，即有规则的自由诗体，这点比苏州弹词更为灵活。

常用的正格句式有二、二、三结构的七字句式，如：

大雪　纷飞　严冬天，

朔风　呼啸　撼山川。

（《逼上梁山》）

四、四结构的八字句式，如：

未曾开言 珠泪双流，

岳父容我 细说分明。

（《林冲发配》）

在上述两种句式基础上加以变化，如：

（只怕是） 今生不能（与）令媛团聚，

（我有意） 立纸（啊）休书 莫误（她）前程。

上例是四、四句式，（只怕是）、（我有意）是句前“加帽”，（与）、（啊）、（她）是句间的衬字。

京韵大鼓还有句间加垛的现象。京韵大鼓的句间加垛方式多样，且显得灵活生动，例如《逼上梁山》中：

第一句 有一人 冒风雪 步蹒跚 戴毡笠 红缨颤 枪挑胡芦 腰悬剑。

第二句 豹头环眼 怒气冲满 眉宇间。

第三句 他就是 遭屈被害 满腔仇冤 充军发配 沧州关。

第四句 豹子头林冲 来到山神庙前。

以上四句，第一句是三字加垛，第二句是四字加垛，第三句也是四字加垛（“他就是”是句前“加帽”），第四句是由前五字和后六字组成。可见京韵大鼓的句式变化是十分多样的，其唱腔的节奏抑扬顿挫、灵活多变。

京韵大鼓词格的多样性，在曲艺音乐中可说是首屈一指的。它的文学唱词与说唱性唱腔的有机结合，有其独到的妙处。

下面再列举刘宝全演唱的《大西厢》中一段近似散文而押韵的长短句式，听来音节多变，流畅明快，将机灵俏皮的红娘与崔莺莺诙谐打趣的形象表露得栩栩如生。现将这段唱词摘录于下。

我低言巧语（呀）可又把我的红娘叫，小丫环就答应了一声走进了绣房。哟！我说我的姑娘您老人家是喝酒吧？再不然可是用

饭？您要不爱吃烙饼啊我给您老做上一碗汤。您要爱吃酸的给您多多地加上点子醋，要好吃辣的咱们多切姜。（哎哟）我的姑娘，您要嫌咱们家的厨师傅他做得饭不大怎么得味，小丫环我（呀）就挽挽袖子带上个围裙我下趟厨房。我给姑娘（啊）您老做一碗甜滋滋、淡不唧儿、辣丝丝、又不咸得儿又不淡八宝一碗油苏菜，端在了绣房（唉呀）我的姑（哎）娘您尝尝……

另外，在词的写作中还常用游戏性的写法，也颇有情趣。例如用顶真格、重句格、嵌字格的写法。

顶真格：就是将唱词前句的末字与后句的首字用相同的字，有时也可借用音同字不同的字。如：

"山藏青云云照山，山藏古洞洞靠庵。庵观紧对藏仙洞，洞旁松柏甚可观。观音堂盖在山中间，涧下水响雷一般。般般果品树上长，长在树上甚是新鲜。仙人摘果树下走，走进修仙洞里边，边山一带好景致，雉鸡鸟飞腾遮满天，天边俊鸟来回串，穿花蕊的蝴蝶绕玉兰……"

（《层层见喜》）

重句格：就是每句唱词用重句词。如：

"绣鞋儿一面遮藏一面露，纤手儿一只儿舒放一只儿横。小枕儿一边儿垫起一边儿靠，书本儿一卷儿抛西一卷儿抛东。乌云儿一半儿蓬松一半儿绕，孤拐儿一个白来一个儿红。"

（《贾宝玉问病》）

嵌字格：就是每句中都嵌一个相同的字。例如《八爱》这个唱篇，总共只有八句，而每句中都嵌一"爱"字：

"花明柳媚爱春光，月朗风清爱秋凉。红粉的俏佳人爱才子，白发双亲爱儿郎。行善之人爱节烈，英雄到处爱豪强。龙爱大海长流水，虎爱高山涧峡藏。"

这些诙谐取乐、颂山歌水等游戏性的唱词写法，对形成幽默明快、说唱结合的京韵大鼓唱腔起着直接的作用。

从上述可见，唱词的写法与唱腔的格调是相互影响、互相配合的。

下面谈谈押韵问题。

北方曲艺大多是用北方语系的十三个韵部。北方话凡是韵母的主要成分相同或相近(包括韵尾相同)的字，都成为一个韵部。如《剑阁闻铃》第二句末字的“名”(ming)，第四句末字的“情”(qing)，第六句末字的“铃”(ling)……

一个唱段常是一韵到底，如果为了感情转折需要，中间也可换韵。

中国地方语音十分复杂，韵类归纳很难一致。但用于艺术，可划分为两大类型，即吴、闽、粤等南方一类，北方语音一类。用北方语音的地区占全国百分之七十以上。因此，这里就借用北京语音的京韵大鼓为例，说明曲艺中用韵的一般规律。

(三)音 乐 结 构

京韵大鼓的唱腔是以上下句变化反复所组成。这变化之中是有其规律可循的，有的腔调还定格取名；又有〔慢板〕、〔紧板〕、〔垛板〕之分；在总体布局上是采用起平落的结构。概括地说：京韵大鼓唱腔六腔、三板、走平落结构。

六　腔

平腔——平腔是在生活语调基础上予以夸大，音乐化，它是叙述性的唱腔，因而旋律跨度不大，一般在八度左右。平腔是京韵大鼓唱腔的基础，其他唱腔是从它那里衍化出来的。

挑腔——挑腔有上句和下句。大的挑腔上句常用于全段的第一句，用来发挥演唱的技巧和提携全曲、惊住听众的作用。挑腔下句常用于唱段中间情绪激动之处，如《林冲发配》的“统治压迫罪难容”就是下句挑腔。

长腔——顾名思义是因它的拖腔很长而得名，为上句。长腔一般用于沉思、柔情之处，因此所用音区较低，行腔缠绵委婉。

甩腔——也称甩板，是下句腔，用于唱段中间的大段落处，也可用在整个唱段的结束处。甩腔所用音区广阔，有时跨度可达二十度上下。它的旋律进行跳动大，变化多，其显著特点是尾腔部分直往下行到最低音。

预备腔——又名拉腔。所谓“预备”，就是落在很不稳定音上，预备紧接甩腔。

当然，在甩腔前也不一定都要用预备腔。预备腔与甩腔的紧接，是音乐上一种不稳定的衔接方式。

落腔——是下句腔，用于唱段中间的小段落处。它的拖腔虽然也往下行，但篇幅不大，与甩腔有别。

上述六种腔调，除平腔外，都用在〔慢板〕之中。

三 板

〔慢板〕——是 $\frac{4}{4}$ 节拍，称为一板三眼。字位节奏是“眼起板落”，就是唱词的第一字在第三拍或第四拍（眼）上起，句末一字则在第一拍（板）上唱出。

〔慢板〕的旋律变化多，善于抒情，在表情达意上具有特殊的功能。由于速度慢，又能插用各种腔调，所以〔慢板〕的表现性能是很强的，而且富有韵律美。

〔紧板〕——是 $\frac{1}{4}$ 节拍，称为有板无眼。字位节奏是闪板起正板落，就是唱词第一个字在后半拍起，句末一字在强拍上唱。〔紧板〕的节奏紧凑，富于戏剧性。由于速度快而只宜唱叙述性的内容。

〔垛板〕——是 $\frac{2}{4}$ 节拍，称为一板一眼。〔垛板〕实际上是与垛句结合起来的。垛句是一种句式短小（常是三字、四字或五字）、并列排比、连续出现若干句的唱词格式，其唱腔是种口语化较强的叙述性腔调。例如《林冲发配》中“施毒计、用奸谋、使林冲、充军发配”就是垛句所构成的〔垛板〕。〔垛板〕不能独立成段，它必须附插在〔慢板〕或〔紧板〕之中。

起平落

一个唱段根据唱词内容需要，可选择各种腔调或不同板式，然后运

用起平落的合理布局，使平面的文学唱词成为有严密逻辑性与善变灵活性相结合的立体化歌唱艺术。这样，能使听者随着唱腔的层层进行，逐段细致地聆听唱词的内容。京韵大鼓的唱段一般比较长，于是经常采用局部分段的方式，使丰富复杂的内容有段落、有层次地展开。这种要求是运用起平落的布局来达到的。

京韵大鼓演唱的内容取材面广，有表现古代金戈铁马的战争题材，如《水浒传》、《三国演义》等；也有演唱柔情缠绵的爱情故事，如《长生殿》中唐明皇与杨贵妃、《红楼梦》中贾宝玉与林黛玉的爱情生活；还有描述山水景致、生活场景的，如《丑末寅初》(例二十六)、《百山图》等。20世纪 50 年代起创作了不少现代题材的曲目，如《黄继光》、《向秀丽》、《重整河山待后生》(例二十七)等，把传统艺术的美与今天时代的美结合起来，使京韵大鼓得到新的发展。

戏 曲 艺 术

一、戏曲艺术简论

戏曲是中国特有的一种艺术形式。它有机地综合了文学、表演、音乐、美术等各具个性的多种艺术共同来表现戏剧的主题思想、戏剧的矛盾冲突以及塑造各种人物形象。因此，戏曲是一种综合艺术，它以高度概括、夸张、美化的艺术手段，并用写实与写意相结合，载歌载舞的表演方式，形象生动、爱憎分明地来展现故事情节，刻画人物性格。戏曲艺术集中地体现了中国人的传统文化精神和传统艺术特征，也深层地体现了人们的心理素质、生活方式和情操理想。我们欣赏戏曲，务必要从多方面来认识和理解它。这样，才能深刻地领会其真谛。为此，分若干专题简要论述，以供参考。

（一）戏 曲 简 史

中国戏曲具有悠久的历史，它的起源可追溯到原始时代的歌舞。在经过汉、唐时期逐渐发展成带有简单故事情节的歌舞表演后，到宋、金（即12世纪）戏曲才算初步形成。

北宋时出现了"杂剧"。所谓"杂剧"，就是演出内容和形式没有严格规范；到了南宋，则在演出程序、内容形式、角色人物方面有了一定规范。比如先演一段寻常熟事，再演较复杂的故事情节，就称为"正杂剧"。"杂剧"大多采用滑稽形式表演。"杂剧"所用的音乐是很丰富的，它吸收了唐朝的部分歌舞大曲及当时的曲艺音乐，经过融化成为戏剧化

的音乐。

元代初期，由于尖锐的阶级矛盾和民族矛盾以及都市经济的畸形发展，为“杂剧”的创作和演出提供了丰富的内容和有利的条件。不少有正义感和富有才华的文人，如关汉卿、王实甫等剧作家，为了抗议蒙古族统治者的歧视和迫害，便投身于“杂剧”的剧本创作，使“杂剧”的艺术——剧本结构、演出形式、音乐创作手法等都有较大的变化和发展。

元“杂剧”的剧本结构通常由四折（四场）组成一剧，有时也可增加与现在序幕相仿的楔子。演出形式由歌唱（曲）、宾白及动作并细分角色行当组成一个整体。但歌唱部分只由主要角色来担任，其他角色只能担任一些宾白和动作。元“杂剧”的音乐大多是北方曲调，只有少量的南方曲调及少数民族曲调。音乐唱腔依一定的逻辑关系组成套曲，一折戏只唱一套曲，随着情节的发展，四折戏唱四套不同的曲，以适应不同人物、不同感情的需要。当然，还有其他音乐形式表现多种内容。

伴奏乐器，惟有笛、鼓、板、锣，甚为简单。

元代中叶，“杂剧”活动中心渐向南移，当时著名的戏曲音乐家沈和创造性地“以南北合腔行世”，使流丽婉转的南曲与慷慨激越的北曲间歌迭唱。从而促使南北戏曲的交流汇合，这为后来兴起的“昆腔”（现称昆曲）奠定了基础。

明代，“南戏”日趋兴盛，元“杂剧”渐趋衰微。“南戏”的剧本称为“传奇”，它突破了元“杂剧”四折一剧的结构形式。音乐唱腔上也较自由，同台演出的角色都可唱可白，还可齐唱。这一时期的“传奇”得到很大发展，同时产生了新的声腔。明代著名的四大声腔，即海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔都是唱南方曲调。明代中叶，四大声腔在戏曲艺术上展现出繁荣局面。

到了清代，民间戏曲大有发展，产生了许多戏曲声腔，如梆子腔、西皮腔、二黄腔（因西皮与二黄常被同一剧种甚至在同一剧目中联用，故概称为皮黄腔）、四平腔、吹腔等等。其中以梆子腔和皮黄腔影响最大。

清代中叶以后，广大农村产生了所谓二小戏(即由小旦、小丑表演)、三小戏(小旦、小生、小丑表演)，演唱当地的民间小曲，配以简单的舞蹈，表现日常生活或爱情故事。这些通俗易懂、色彩绚丽的地方戏曲，后来发展出各具风采的戏曲剧种。如北方的评剧、秧歌剧……及南方的黄梅戏、采茶戏……由于其生动活泼，富于浓郁的生活气息而深得群众的喜爱。有的剧种(如京剧)不仅遍及全国各地，甚至在世界艺术舞台上也有它突出的地位。

中国少数民族的戏曲也十分丰富，它那优美的民族风格和地方特色体现出各民族丰富多彩的社会生活。

从戏曲漫长的发展过程中我们可以看到：任何一个剧种，凡能积极反映社会生活，符合多数人审美要求，并能在艺术上不断创新，就必然兴旺昌盛，反之则渐趋消亡，这是历史所证实的。

(二)戏曲剧种

戏曲是个总称，剧种则是根据各自艺术风格的种类区分，例如京剧、越剧就是两个不同的剧种。我在1988年为上海辞书出版社编审《中国戏曲剧种大辞典》时作过普查，当时经常演出的有335个剧种。可见中国戏曲剧种之丰富，这在世界文艺史上也是罕见的。

那么剧种是怎样形成的？它们的艺术风格怎样来区分？笔者认为：主要可从三方面来加以区分，即地方语音，音乐格调，表演方式。

中国的地方语音十分复杂，所谓“十里方圆不同音”嘛。我曾去福建省闽南地区普查，有个地方只相隔一个村庄，而语音截然不同，同一个曲调却唱成了两种不同格调。不同语音对音乐格调的变异确实能起重要的作用。同样，用同一种语音来唱不同曲调，通过融化也能使之格调接近。我们熟悉的西皮与二黄，西皮源于陕西梆子腔，二黄出自安徽(也有说是湖北汉调)，两地相隔甚远，音乐格调截然不同，但现在都已成为京剧中的主要声腔，且常在一个剧目中联用，听来格调相当统一，

不觉生硬，其主要原因，就是用了京剧那种以北京语音为基础，渗入某些湖广音的语音体系所起的作用。西皮与二黄的融为一体，显出了京剧这个剧种的特殊风格。广东的粤剧也是用西皮(粤剧中称梆子)与二黄作为主要声腔，但通过具有特殊风味的粤语润色，加上颇有特色的伴奏衬托，又显示出了浓郁的粤剧风格。清代文学家、戏曲理论家李调元(1734～1802)曾任过广东学政，他在《粤风》等专著中论述了用粤语演唱的戏曲："歌则清婉溜亮，纡徐有情，听者亦多感动。"这"清婉溜亮"显然体现着粤剧的剧种风格。

也有用相同的语音，由于所唱的声腔格调不同，形成了不同的剧种风格的情况。例如北京的评剧与曲剧，二者都以北京语音为基础，但唱的声腔不同：评剧产生于清末民初，其主要声腔源于冀东一带的"莲花落"，后又吸收东北的"崩崩调"，经过融化，成为一种清新明快、通俗易懂的评剧声腔；曲剧是20世纪50年代兴起的新型剧种，它的声腔是在北方曲艺(说唱)音乐基础上形成，韵味深沉，说唱性强，体现出北京的古朴风味。曲剧曾将《杨乃武与小白菜》一剧拍摄成电影，当时风靡全国。

区分剧种的音乐格调，还体现在乐队伴奏的不同风格。每个剧种都有各自独特色彩的主奏乐器，比如京剧是用音色明亮的京胡，越剧是用清脆悠扬的越胡，湖南花鼓戏是用大筒，粤剧是用高胡，昆曲是用曲笛等等。它们不仅音色有别，在演奏风格方面也各有特色，你若加以细听，其区别是明显的。

上述可见，地方语音与音乐格调是相辅相成、互为影响的，是构成不同剧种风格的基因。当然，表演方式也是区分剧种的重要因素。

戏曲的表演方式可包括唱、做、念、打，乃至舞台装置、化妆、服装等等。这里仅以唱、做为例，来说明不同表演方式与剧种特色的关系。例如《梁山伯与祝英台》这个戏，有许多剧种演出，但表演方式(包括剧本写法)都不相同。越剧演出的《梁祝》，表演方式是以写实性为主，委婉

细腻、真切动人，尤其它那优美抒情的唱腔音乐，淋漓尽致地倾吐了梁山伯与祝英台的真挚爱情；京剧将其改编为《柳荫记》，那是根据京剧的表演方式，即是用写意性为主，简练概括，唱做并重，通过一定的表演程式，激情酣畅地展现出梁、祝的爱情故事；黄梅戏所演的《梁祝》，则以它那朴实无华的表演方式和悠扬秀丽的黄梅调，仿佛一首优美的民间长诗，散发着馨香的泥土芬芳，看来亲切，听来人味，将梁、祝的内心感情抒发得娓娓动人……

无论音乐格调或表演方式，一般说，北方的剧种较为粗犷豪放；南方的剧种则较细腻委婉。这可能与不同的地理环境、文化传统、生活习惯，尤其是语音声调有密切的关系。

中国现有三百多个剧种，它们是怎样命名的呢？剧种的命名大都冠以它所产生的地名，如产生于北京的就命名为京剧，产生于湖南的定名为湘剧；又有运用相似声腔而流传于不同地区的，则用河南梆子、河北梆子、山东梆子、山西梆子等以示剧种区分。以上列举的，是属于省市级有代表性的大剧种，所以用省市的简称定其名。如果省市内的其他剧种则以县名或用其他特征来定名，比如山东省的胶州秧歌戏，浙江省的新昌高腔、浦江乱弹等等；还有用其主奏乐器命名的，比如河北省的笛子调，陕西省的道情戏等。总之，剧种的命名各式各样，目的是为了展示不同剧种的地方特色和艺术特征，便于大家识别和称呼。

（三）戏 曲 文 学

这里说的戏曲文学，指演出剧本中的念白和唱词以及它的写法和用法。

戏曲中的念白虽然不唱，但要写得顺畅，节奏分明；演员念起来也要韵味深长，朗朗上口。俗话说“千斤说白四两唱”。此话虽有夸张，却说明念白之重要性。尤其像擅演古典戏剧的京剧，因为表演上特别强调节奏感，又辅之以锣鼓的强烈衬托，所以念白务必要抑扬顿挫，疾徐

有致。实际上，念白应是一种富有音乐性的朗诵。

戏曲中的念白要求戏曲作家写得文学性强，也希望演员念得富于戏剧性，而且要人物性格化。例如京剧《野猪林》（李少春饰演林冲）一剧，八十万禁军教头林冲被害发配沧州，在风雪弥漫的草料场中，林冲不胜感慨地念着："俺林冲被奸佞陷害，流困沧州，在这牢营城中，充当一名军卒，看守大军草料。唉！思想往事，怎不叫人痛—恨—！""痛恨"两字，语气加强，辅以打击乐"大·大大大 衣大大 | 仓"。听来音节铿锵，怨愤交加，充分表达了林冲的愤慨心情。

越剧《屈原》是写战国时代，楚国三闾大夫屈原主张改良内政，以抗强秦，却受到楚王及左右官吏的反对，将他关进东皇太乙庙里。屈原唱出激愤高亢的《雷电颂》后，用深沉凝重的语气伴以悠扬宁静的音乐，念着"四周如此安静，顿觉了无挂心。举首新月，重见光明，历历情景，不沾红尘。……眼看满朝君臣，个个昏昏沉沉。我——唉！"这像诗一般的语言，具有很高的文学性。屈原忧国忧民，无限感慨的心声尽情地倾吐了出来。

从以上两例可以看出，戏曲中的念白要写得好、念得准是非常重要的。至于唱词的写法和用法，则要求更高。

戏曲文学中的唱词，首先要词格规范，平仄相间，押韵讲究。否则，唱起来拗口不顺，听起来难以入耳。

先说词格。戏曲常用的词格有两种，一是长短句式的宋词格，如昆曲、高腔就用这种词格，且有许多曲牌名称仍沿用宋、元、明的词牌名，例如〔朝元歌〕、〔滚绣球〕等；也有用民歌小曲的，如〔鲜花调〕、〔孟姜女调〕等。当然，这些词牌和民歌用于戏曲之中，由于剧情的需要，在字数结构上必会有所变化，但曲牌骨架基本不变。

昆曲是典型的长短句词牌体，而且特重文学性，如明代著名剧作家汤显祖（1550～1616）创作的《牡丹亭》，其中《游园》一折中杜丽娘所唱〔皂罗袍〕就很典型。

原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的韶光贱。

这段〔皂罗袍〕词章意景写得优美深切，可是作为被大众观赏的戏曲，似乎过于刻意求工，流于雕琢。李渔曾批评道："字字俱费经营，字字皆欠明爽。"所以听来深奥难懂。同样这一内容，在后人改编的高腔（江西赣剧）中就比较通俗易懂了，词牌改为〔红衲袄〕：

果然是万紫千红开遍，这风光都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。彩云轻卷，光耀明轩，柳丝花开，烟波画船。

这种改编法在戏曲史上是常见的，明代戏曲理论家王骥德在《曲律·杂论第三十九》中说："可令不识字的人口授而得，故争相演习。"从多年实践来看，戏曲文学的唱词务必"顺口可歌"，易记易学，才能推广流传。否则"曲高和寡"，只能成为少数人欣赏的书面文学，保存起来。

戏曲文学的通俗化、大众化，在清代中叶以后兴起的许多剧种中体现得甚为出色。有不少精湛的唱词确实能一目了然，一听即会。这些剧种的唱词词格大多是采用整齐句格，由上下句反复叠成。如七字句："苏三离了洪洞县，将身来在大街前。"或十字句："花木兰羞答答施礼拜上，尊一声贺元帅细听端详。"或在七字句、十字句基础上加以变化。这种唱词宜于抒情，善于叙述，所以在表达人物感情方面比较自由。比如京剧《文昭关》中伍子胥唱的："一轮明月照窗前，愁人心中似箭穿。实指望到吴国借兵回转，又谁知昭关遇阻拦……"第一句是环境的描绘，见景生情，引出了第二句伍子胥内心的激动不安，第三、四句，是交待剧情与他目前的遭遇。四句唱词，开宗明义，情景交融，将伍子胥的心情表露得一清二楚。

诚然，戏曲中有许多唱词缺乏个性，相互雷同也是屡见不鲜的。例如京剧《捉放曹》中陈宫唱的"一轮明月照窗下，陈宫心中乱如麻……"恰与《文昭关》的前两句近似，只是用韵不同而已。作为戏曲文学的唱

词最好能雅俗共赏，易懂易学，便于普及推广，从而使博大精深的戏曲艺术插上文学唱词及优美唱腔的翅膀。

（四）戏 曲 音 乐

戏曲音乐是指唱腔和伴奏。

一个剧种音乐的形成，总是在继承某种声腔或当地民歌基础上，结合本地区的语音进行融化发展，逐渐演变成为一种具有独特风格的剧种音乐。

戏曲中的唱腔是展现剧情、塑造人物形象、揭示人物内心感情的主要艺术手段。尤其是大段唱腔，更能集中地抒发人物感情。由于唱腔要体现复杂的戏剧内容及人物感情变化，因此，既要有舒缓悠畅的抒情性唱腔，也要有近似口语化的叙述性唱腔，更要有充满激情、跌宕起伏的戏剧性唱腔。

抒情性唱腔 速度较缓慢（一般是〔慢板〕），字疏腔繁，旋律变化多，歌唱性强，宜于表现人物深沉、细腻的内心感情。所以，这种唱腔大多用在剧中人自思自叹或倾诉衷肠等地方。例如京剧《四郎探母·坐宫》一场中，杨延辉唱的那段〔西皮慢板〕“我好比笼中鸟有翅难展”；越剧《梁祝·楼台会》中梁山伯唱的〔尺调腔·慢板〕“英台说出心头话”等等，都是抒情性很强的戏曲音乐。

叙述性唱腔 速度中等（一般是〔中板〕），字密腔简，旋律变化不多，突出语言因素，是一种边叙述边抒情的叙述性唱腔。它常用于交待情节或叙述人物心情，听来如同吟诵，是颇能表现中国语言美的唱腔艺术。例如京剧《空城计》中诸葛亮唱的〔西皮二六〕“我正在城楼观山景”；黄梅戏《天仙配》“满工对唱”的〔彩腔〕“树上的鸟儿成双对”等，都是语言与音乐完美结合的叙述性唱腔。

戏剧性唱腔 通常速度较快，或用散唱，或伴奏紧促而唱腔宽散，构成一种戏剧性强烈的戏曲唱腔。这种唱腔大多在戏剧冲突激烈，或

人物感情强化等场面运用。例如京剧《借东风》诸葛亮唱的〔二黄导板〕"天堑上风云会虎跃龙骧";《铡美案》包公唱的〔西皮快板〕"驸马不必巧言讲"。前者是散伴散唱,后者是紧伴快唱,都具有浓烈的戏剧性,表现出剧中人强烈的内心激情。

上述三种唱腔常常在一个唱段中联用,使之有层次、有起伏地展现人物的思想感情。比如《借东风》这段唱,就由〔导板〕—〔回龙〕—〔原板〕—〔垛板〕—〔散板〕等多种板式组成。

戏曲演员在演唱时,非常讲究吐字的清晰和字音的感情变化,以达到字正腔圆、腔随情转的艺术效果。

戏曲中的伴奏,习惯地分为文场(弦乐、管乐)和武场(打击乐)两种。根据不同剧种的艺术风格,所用乐器不尽相同。但对伴奏总的要求是:制造舞台气氛,衬托人物感情,同时又不能"喧宾夺主",即乐队伴奏音量不可超过演唱,造成演员与观众之间的"音墙"。

乐队里的鼓师运用"单皮鼓"和"檀板"在乐队里起着领奏作用。无论速度快慢、强弱变化都要由他来指挥。虽然,鼓和板没有旋律音调起伏,但在不同剧种的风格差异下,在演奏上有所区别。比如京剧和越剧,相对来说前者坚实悠扬,后者则柔婉舒畅,体现出两种不同的艺术风格。

一位艺术上有见解的鼓师,在演奏时并非只是单纯的技术表现,而需通过他对剧本内容、人物性格及情绪变化的理解,轻点重打,巧妙地将内容、人物、情节、性格衬托出来。比如京剧中的"一锣",在不同情况下就有许多不同的打法。例如:

《打渔杀家》

桂英:方才那二位叔父是甚等样人?

萧恩:儿问的是他?——(随着萧指二人去路的动作)

(1)

大·大 大大 | 衣大 大 | 仓. 0 ‖

《捉放曹》

吕伯奢：那旁来的敢是孟德曹操？

曹　操：这个——（随着曹操惊讶回身的动作）

(2)　大　大｜大　大｜大大　衣｜仓　-‖

例(1)单皮鼓(大)跳跃的节奏，表现出萧恩欢快愉悦的情绪；例(2)单皮鼓则以平稳略带震惊的打法，配合着曹操惊讶的动作，揭示出他迟疑、沉思的心情。以上两例，虽然都是单楗一锣，却表现了两种截然不同的意义。如果在戏剧矛盾展开或人物感情转折处没有鼓师恰到好处的配合，非但演员在表演上得不到必要的支持，就是观众看了也会感到不满足。但有时由于鼓和板强烈刺耳的音响，淹没了其他乐音和台词，那就会使人感到厌烦。戏曲里不仅鼓师重要，琴师也是至关重要的。

一段好的唱腔务必要有好的琴音烘托，如此才能达到完美的艺术境界。50年代初，我经常看京剧名家杨宝森的演出，琴师杨宝忠烘云托月、余音绕梁的精彩伴奏给我留下难以磨灭的印象。《文昭关》一段〔二黄〕，开始时一更天，所用的指法、弓法乃至出音力度都较舒缓，为后面二更、三更逐渐增强的戏剧性作好铺垫，琴音与唱腔糅成一体；有时为了感情需要，琴音与唱腔此起彼伏，就如鱼水相融，使听众得到了完美的艺术享受。反之，伴奏如果脱离内容，不顾人物感情，只是自我发挥，那就会"喧宾夺主"。杨宝忠为杨宝森伴奏的《洪羊洞》一段〔快三眼〕用了弓法铿锵、旋律华彩的"花过门"，虽然演奏技术"高超"，但与剧中人当时病人膏肓的情境不符，使人有炫技之感。

由于琴师与演员的长期合作，在艺术上彼此最为了解，所以，琴师参加唱腔设计较为合适。京剧大师梅兰芳的杰作《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《洛神》等唱腔，就是与其琴师徐兰沅共同设计的。如《洛神》一剧，由徐兰沅先生口念曲牌，梅先生做身段，逐步排练而成；又如《生死恨》

一剧，是梅先生与琴师王少卿共同设计的唱腔，将剧中人韩玉娘如泣如诉的哀怨情绪表述得深切动人。梅兰芳就是这样和他的琴师长期合作，相互切磋研究，创造出许多优美动人的梅派唱腔的。

戏曲中的乐队伴奏，特别强调“托腔保调”，就是用引、承、托、包、衬、垫六个方面来行使它的作用。

引——是开唱前的引奏，起着引发情绪，定准板性及音高等作用。

承——是承接唱腔之间的“过门”，使之接得自然舒适。

托——是烘托唱腔的情绪，使演唱者的感情展现得更加充分。

包——是通过伴奏的润色，将演唱者不足之处包（弥补）起来。

衬——是将唱腔衬托得丝丝入扣，更为动听。

垫——是垫补行腔间的小停顿，使唱腔顺畅地连贯起来。

上述六种伴奏技巧，也可说是艺术再创造，它在无形中提高了舞台的艺术效果和戏剧的表现力。

另外，还有渲染舞台气氛、衬托表演动作、调剂舞台节奏的配乐，也是戏曲音乐的重要组成部分。例如梅兰芳演出的《霸王别姬》中的一段剑舞，就是采用〔夜深沉〕曲牌配乐的；黄梅戏《天仙配》“满工对唱”前面一段配乐，悠扬明快，笛子吹奏出一幅明媚秀丽、百鸟欢唱的景象，生动地描绘出剧中人董永与七仙女“夫妻双双把家还”的愉快心情。

中国现在有许多专业作曲家投入到戏曲音乐创作，这使戏剧主题的体现、人物性格的刻画更加深化。比如作曲家根据戏剧主题创作音乐主题，然后随着戏剧内容和人物性格的不断展开，音乐主题也随之不断变奏发展。戏剧线与音乐线有机地结合起来，共同来表现内容，刻画人物。观众可从视觉（舞台上）和听觉（音乐中）两方面感受戏曲艺术之美妙！

我们欣赏戏曲，音乐是很重要的组成部分。

（五）戏曲美术

戏曲美术是指布景、道具、灯光、服装、化妆等。

戏曲美术亦称舞美装置，艺术风格有写意式的概括抽象和写实式的具体景物，这与剧本写法和表演方式有关。

写意式的概括抽象，是用一大片布幔作为背景使用。布幔上可有各种装饰性图案，两侧设有门帘，上方写着“出将”、“入相”。台中放着一桌（加桌帏）二椅（加椅帔），有时亦可当做山、桥、床等，这是传统戏曲的用法。由于用写意抽象的舞台装置，突破了西方古典剧的“三一律”，也突破了话剧“三堵墙”限定时空的局限，所以演区扩大了，可让演员有充分的表演余地。又由于这种舞台装置没确定固定的地点时间，在舞台时空方面伸缩自由，比如走一个圆场可代表行万里路，四个龙套可代表千军万马，通过演员写意式的概括抽象表演，能将景物、行动，惟妙惟肖地显示出来。必要时，也用一些道具来表示，比如京剧《空城计》就用一块高约二米、宽约三四米的“布城”竖在左侧，诸葛亮坐在“城楼”上自得其乐（其实是外松内紧）地弹起那张不到尺把长的七弦琴，并与司马懿侃侃而谈。生性多疑的司马懿，听其琴声悠然，谈论自如，疑城中必备大军，即退兵四十里，后赵云兵至，空城得保。这块“布城”起着点题作用，如果没有它，《空城计》就无法交待清楚。这就是运用写意式的方法，以少胜多，点到为止的传统戏曲美术的特点。

写意式的戏曲美术，对演员的表演要求甚高。例如梅兰芳演的《贵妃醉酒》，舞台上只用一桌二椅，但通过他载歌载舞的细致表演，无论轻步过桥，或衔杯饮酒，或下腰嗅花……比之现实生活更富有艺术性，从而能引人入胜，进入到极美的境界。假若舞台上用了真实布景，那么表演又是另一回事了。

戏曲美术写意式的概括抽象，也包括化妆、服装。比如花脸的脸谱，粗眉大眼，色彩强烈，却是根据常人脸上的五官肌肉、神经结构予以

夸大美化的。服装也如此，武将穿的“靠”，四面靠旗挂在肩背上，威风凛凛，加上木制的刀枪，武打起来，煞有介事，实能令观众信以为真。

写意式的概括抽象，意到神到，形神兼备，这是中国传统美学的基本特征，它在戏曲美术中体现得尤其鲜明生动。

下面再说戏曲美术写实式的具体景物装置。

所谓写实式的具体景物装置，并非是将现实生活中的景物搬上舞台，而是根据戏剧内容需要，选择典型化的景物来装饰舞台，制造环境，体现时令。所以，戏曲美术写实式的景物，比之现实生活更美。例如越剧《卖油郎》（即《卖油郎独占花魁女》），故事发生在杭州（古时称临安）。第一场，著名导演金风构思了一幅具有典型杭州风格的舞台画面：西子湖畔，暮春时节，细雨蒙蒙，远处隐约可见桃红柳绿，游人们撑着杭州绸伞，似剪影般飘然而过。然后灯光渐亮，天气晴朗，展现出春光明媚的西湖景色，就在那美如“天堂”的湖边，朴实憨厚的卖油郎挑着油担，高喊“卖油罗！”在明快乐观的卖油歌声中上场亮相。此景此情，激起了观众的热烈共鸣，每场演出至此，都会报以热情的掌声。

舞台上的景物和人物，是用灯光来加以调节、衬托。例如福建省芳华越剧团演出的《红楼梦》，著名电影导演黄祖模运用电影的技法，用灯光来表现戏剧内容：第一场闭幕前，林黛玉弹七弦琴《高山流水》，贾宝玉在旁和唱。此时，一束淡蓝色的聚光照在两人身上，构成一幅和谐优美的画面，给观众留下深刻的印象。这一情景，在“黛玉焚稿”一场的开始加以再现：黛玉已病入膏肓，躺在台左侧的榻上，台右侧的竹林之中，用灯光幻觉似地现出一张七弦琴，宝玉仿佛在远处和唱《高山流水》，突然琴弦断裂，七弦琴隐去，接着，一束苍白无力的淡色蓝光普泻在黛玉身上。由于灯光色调的变换，使戏剧内容得到更深的表现：秋风瑟瑟的潇湘馆，孤独凄切的林黛玉，在那淡色的蓝光中显得更为凄切感人。

戏曲美术是揭示戏剧内容、塑造人物形象的重要表现手段。它是戏曲综合艺术的组成部分。我们在观赏戏曲时，舞台上的布景、灯光、

道具都具有一定的艺术性，它可给人们以高度概括的艺术美感。

二、论　昆　曲

昆曲，原名昆腔，因产生于江苏昆山而得名。明·嘉靖年间，经戏曲音乐家魏良辅等吸收海盐腔、弋阳腔和当地民间歌曲予以加工，使曲调变得舒徐婉转，细腻柔美。昆曲在1522年至1795年的270年间一直是中国戏剧的中心，它对许多戏曲剧种有着深远的影响，是被许多剧种所运用的一种声腔。

由于昆曲后来吸收了北杂剧的音乐，因此有南曲与北曲之分。南北曲在音乐风格、表现方法、结构形式等方面各有特点。

南　曲	北　曲
1.用宫、商、角、徵、羽五声音阶； 2.旋律以级进为主，节奏舒宽，速度较慢； 3.字少腔多，即所谓辞情少而声情多。	1.用宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫七声音阶； 2.旋律以跳进为主，节奏紧凑，速度较快； 3.字多腔少，即所谓辞情多而声情少。

明·王世贞在《艺苑卮言》中说“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远”是有概括性的。

南北曲不同风格的形成，与我国南方与北方两大地区人民文化传统、心理素质、生活习惯和方言语音等不同有着直接关系。虽然在漫长发展过程中，曲调不断发生着变化，但它们仍保持着各自的鲜明特色。

无论南曲或北曲，由于通过昆曲唱法的润色，都能赋予它以独特的艺术格调，因此也有人将昆曲这一名词解释为“用昆山腔唱的南北曲”。

昆曲曲牌、句法和平仄虽有大致的定格，但变化还是很多。有时为了内容需要，可在基本定格——正字基础上增加许多衬字，甚至衬字可

多于正字。因此,曲比词的“严定格律”要灵活。诚然,由于衬字加得过多或者加得不妥,会导致该曲在音乐结构上缺乏逻辑性,更多见的是音乐的节奏与唱词的节奏往往不相一致，造成腔词结合不严的现象。这是昆曲音乐中较突出的弊病。

曲牌的句法,不仅字数可以增加,而且也可变化。同一曲牌在不同剧目中的使用也会有很多变化。虽然如此,其曲牌的主腔还保留着,因此曲牌特性还能显现出来。如果曲牌主腔不明，那这个曲牌就没有存在的必要。或者说,只能成为只有共性而无个性的一般化昆曲音乐。

(一)曲牌的“特征腔”与昆曲的“惯用腔”

昆曲曲牌大约有几千个，较常用的约有五六百个。它们彼此之间有相同之处,也有不同之处。不过一般地说,昆曲曲牌音乐给人总的感觉是统一有余而变化不足。换言之,曲牌虽多,但表现不同剧情和人物性格时,使人听来总是感到差不多,变化不大,甚至感到单调。这说明昆曲音乐在变化多样方面是不够的，这正是我们在改革昆曲音乐时所首先要解决的问题。为弄清各个曲牌的特征并根据剧情需要而加以发展,是解决上述问题的关键。

弄清曲牌的特征,就要研究各个曲牌的“特征腔”。所谓“特征腔”,是指最能标志所在曲牌之音乐特征的腔格,是一定曲牌的曲调核心,也就是曲牌的主腔。

许多昆曲理论书籍认为:“凡某曲牌之某句某字,有某种一定之腔,是为某曲牌之主腔。如〔懒画眉〕第一句之末一字,阴平则用‘四上尺上上四’,阳平则用‘合四上尺上上四’,此‘上尺上上四’即为〔懒画眉〕之主腔”(见《集成曲谱》五集卷一)。其实,这“上尺上上四”的音型,何尝只是〔懒画眉〕所独有,在南曲中是屡见不鲜的。构成一个曲牌的特征,绝非“某字某句”常用音型的事,而是多种因素的综合结果,如曲牌特殊的结构、旋法、节奏等等。比如〔朝元歌〕曲牌的头两句腔,通过变化贯

串于全曲，起着核心的功用；尤其起着主宰作用的“商音”，又是全曲的终止音，即调式主音……这些特征显然是可以区别的，听来也是颇具特色的。如果我们把这种“特征腔”有意识地给予发展，突出其性格特点，这样就能使各个曲牌特点鲜明，从而使整个昆曲音乐在统一中的变化得到增强，音乐的色彩也丰富了，这样才能“同中有异”，对表现多种复杂的戏剧内容及人物性格是有许多好处的。

弄清曲牌的“特征腔”再加以发展，各个曲牌的特点是鲜明了，但整个昆曲的统一风格却不容忽视。否则，又会导致另一种现象，即造成繁杂凌乱，不相贯通，乃至缺乏有机的统一联系。要解决这一问题，又得研究和总结昆曲中的“惯用腔”。

所谓“惯用腔”，是指昆曲音乐中共同运用的常用旋法，是最能体现昆曲风格的许多腔句。广义地说有南曲“惯用腔”和北曲“惯用腔”两种。运用“惯用腔”对创作上有很多好外，有时曲调即使改动较大，只要适当运用“惯用腔”，就不致于远离昆曲音乐的风格了，能起到“异中有同”的作用。

昆曲音乐中有许多曲牌，“特征腔”不甚鲜明的，那可按其曲调性质予以合并归类，这样一则能使学者执简驭繁；二则也便于普及推广。至于如何合并归类，具体说有如下两种方法：一是根据所表现的情质范围分类，如喜、怒、哀、乐等。这可参考王季烈著的《螾庐曲谈》等书中有关“情致分类”等章节；二是在每种情质范围内的若干曲牌，根据不同旋法、宫调、行当细分为不同类型的唱腔。从后者归类方法的表面现象来看，似乎只能起到程式性的规范作用，但对创作实践和理论研究工作都能带来莫大方便，有了这些程式性的规范依据以后，便可随新唱词内容的需要，在它原有基础上随心所欲地进行变异和创作，有时即使变动较大，也不致于远离昆曲音乐的艺术风格；同时，又能赋予程式性的唱腔以一定的形象性及感情的具体性。

掌握了曲牌的“特征腔”和昆曲的“惯用腔”之后，也不能说就解决了创作上所有问题，这仅是其中一个部分。另外，如曲牌的结构形式、

曲调的发展手法等也颇为重要(当然首先要与戏剧内容、唱词结构相配合),不注意这些,往往会使曲牌结构不严、曲调进行平直、涣散,这种实例是不少见的。

(二)加强“叙述性”和“戏剧性”

戏曲音乐中,“叙述性”和“戏剧性”两类唱腔各有特点,表现功能不同。比如:旋律性不甚强,与日常语音(声调、语气)比较接近而富于吟诵性的唱腔,具有“叙述性”的特点;相反,旋律性较强,在日常语音基础上,夸大和突出音乐表现功能的唱腔,则具有“抒情性”的特点。上述两类唱腔,有着不同的表现性能,若要多方面地表述戏剧内容、抒发人物感情,两者不可缺一。就昆曲唱腔的表现性能来看,属于后者为多,前者则较少,因而要表现长段叙述性情节(如多人同台对话或个人独白等)的场面,用“抒情性”的唱腔就很难胜任。于是,在许多新编剧目中,凡逢这类场面,只得用长段说白,故而常常造成白多于唱的局面。说白的时间过长,音乐上又缺乏必要的联贯性,会使舞台气氛涣散,戏剧节奏松弛。尽管戏曲念白富于音乐性,但毕竟不能代替歌唱。为此,昆曲剧种如何加强“叙述性”的唱腔,在改革中也是迫切需要解决的问题之一。

若要解决这一问题,是否可向“板腔体”音乐的表现手法学习,即运用“惯用腔”来发展一整套不同表现性能的叙述性唱腔。实际上,昆曲的某些曲牌,由于与不同内容、不同“行当”、不同字音及不同人物心情结合时已具有“板腔体”某些特点,其中有的甚至已具备了多种板式的雏形,这无疑对我们发展和创造昆曲“叙述性”唱腔提供了良好的条件。当然,我并不主张昆曲单一地向“板腔体”发展,因为昆曲有着许多各具特色的曲牌,在选择应用及其表现上有着广阔的余地,所不足的是缺少能用于叙述的唱腔,因而只需向“板腔体”借鉴这方面的表现手法,那是十分有益的。就昆曲音乐的具体条件来看,可以“曲牌体”与“板腔体”

同时并存，或综合运用，或以"曲牌体"为主，以"板腔体"为辅。这一点，高腔音乐所走过的道路，很值得昆曲借鉴。高腔音乐原先也是单一的"曲牌体"形式，后来由于戏剧表现受到约束，艺人在不断实践中创造了类似"板腔体"的手法——往往将一首曲牌分为两截，中间（或前或后）插入句数不限、偶句押韵，近于吟诵性的"滚唱"，这一手法的运用，使高腔音乐的表现力大为增强，其经验对昆曲的改革很有启发意义。

昆曲除了发展"叙述性"唱腔以外，对于加强和发展"戏剧性"唱腔也颇为重要。昆曲音乐在表现强烈的戏剧矛盾和人物内心的激烈冲突时是很不够的。例如《鸣凤记·斩杨》一折，杨继盛被奸臣陷害斩首后，其妻张氏见杨的遗物突然昏倒。当时情景极为紧张，观众也为之激动，剧中人张氏苏醒后当然更为急切愤慨，不胜悲痛，而一开唱（〔江儿水〕曲牌），使非常紧张的舞台气氛突变成松弛无力，唱腔与戏剧节奏和人物心情相差甚远。昆曲音乐由于严重地存在这个缺陷，而使戏剧的矛盾冲突无法展开。尤其在表现现代剧上，音乐如何更集中、更有力地来体现现实生活中尖锐复杂的斗争，问题也就更加显明突出了。像这种音乐逻辑与戏剧逻辑远远不相适应的情况，我们不能等闲视之，应该积极地、尽快地去寻方设法加以解决。应有意识地运用"紧打散唱"——唱腔散板形式，而伴奏则以紧密短促的节奏，衬托着散板式的唱腔，这种散与紧的交织结合，很能表现人物的复杂感情——以及"垛子句"和〔流水板〕唱腔，在今后改革中创造出一整套富于"叙述性"和强烈"戏剧性"的新型曲牌来，更好地为表现多种戏剧内容和复杂的人物心情服务。

（三）关于"以字度腔"问题

在昆曲音乐改革中，还会碰到一个重要问题，即"以字度腔"。所谓"以字度腔"就是根据字调的四声阴阳，配以大致有定的"四声"腔格。这本来是件好事，能使唱词字字清晰，让人听懂。但是，如果脱离戏剧

内容和唱词含义，孤立地讲究单字的“以字度腔”，那就会陷入形式主义。而且，由于唱腔受字调的限制，使能充分抒发人物思想感情的音乐无发挥的余地，只能成为字调的奴隶！这一现象，在昆曲中相当严重地存在。我国汉语的字调并非固定不变，随着不同感情、语气趋势，同样一字由于连缀数字成为词、句时，便会引起字音的“变调”——并不是在吐发单字时那样严格规定，而必须有适当的改音才能生动活泼、自然而然地表达感情。因此，谱曲度音，务须根据词组、语句为单位，使完整的意义单位通过音乐更好地表现出来，切不可机械地服从单字的四声。否则，尽管字音未失，也不能使人听清词义。

另外，值得注意的是，南曲（尤其〔慢板〕）中往往由于意义单位与腔节单位的结合不当，造成词句拖泥带水、连前并后，或破碎割裂等现象，这也得引以为诫，不要在革新工作中重蹈覆辙。

（四）关于“宫、调”问题

昆曲关于“宫、调”的概念和功用历来说法不一，异议纷纭。论北曲宫调问题较有代表性的元人周德清在《中原音韵》里将各宫调机械地划分了表现不同情绪的范围：“仙吕宫清新绵邈，南吕宫感叹悲伤……”；清代乾隆时，庄亲王奉旨纂修的《九宫大成南北词宫谱》里，又将各宫调牵强地配合着十二月及闰月的节令：“……审其声音，以配合十有二月：正月用仙吕宫、仙吕调，二月用中吕宫、中吕调……”。诸如此说，令人茫然！其实，宫调的功用，既不能脱离开内容来凭空划定情绪色彩；更不能与季节月令强求凑合，它是音乐创作技术上一种术语。关于“宫调”的概念，实际上是调高与调式两种名词的合称，别无其他含义。至于古书记载有八十四调等说法只是乐律上的计算结果，这是理论上的认识，就昆曲常用宫调来说，并无如此之多。与其将宫调说得那样玄妙，纷繁复杂，倒不如根据目前昆曲的实际情况，改为民间通用的名称。如调高方面可根据曲笛的指法定名：上字调、尺字调、小工调等；调

式方面，则可根据乐曲的主宰音，仍可用音名为准，如：宫调式、商调式等。明确宫、调概念以后，一方面免得谱曲者、演唱者及伴奏者被玄秘莫测的种种说法搞得头晕目眩；另方面，可将各种曲牌精确地按照宫、调分类。在某些戏剧情绪突变的场面，运用“移宫换调”的手法，使音乐色彩的变异与戏剧内容的展开有机地结合起来。这样，在艺术上既有色彩对比，又能避免由于同一宫调用得过多面使人感到平淡乏味。在符合内容要求前提下，恰当地运用和发挥宫、调的变换手法，是戏剧音乐创作中重要的技术手段，不可忽视。

（五）关于“套曲”问题

所谓“套曲”，是将若干首音乐风格较为接近的曲牌有机地联缀成一个统一体。每个套曲，其中必有一首或两首曲牌是主曲，其他曲牌则要与主曲的音乐性质（旋法特点）相协调，才能相互融合，构成一体。比如以〔锦缠道〕为例：在《红梨记·访素》中就要与主曲〔普天乐〕靠近；在《牡丹亭·拾画》中则要与〔颜子乐〕融合。由于运用这一原则，若干曲牌连接使用时尚感协调，甚至南北曲相接使用时（如《长生殿·惊变》中〔南扑灯蛾〕和〔北上小楼〕等接用）也能融为一体。

套曲的结构形式：引子——正曲——尾声。

引　子　大多是〔散板〕，但每一句后均打一“板”，称为“截板”。北曲唱时衬托伴奏；南曲则是清唱。

南曲偶有不用引子而直接起唱正曲的。

正　曲　至少有两首以上乃至十余首曲牌组成。也有用集曲方式，即将几首曲牌中的某些乐句组成一首新的曲牌，然后给予定名。如用〔小桃红〕和〔下山虎〕集合而成的，定名为〔山桃红〕；将九首曲牌集合而成的定名为〔九回肠〕，将十二首曲牌集成的取名为〔十二红〕等。北曲本无集曲，但〔九转货郎儿〕和〔大红袍〕也是集曲的类型。

尾　声　南曲的尾声，大多是三句十二板，俗称“尾十二”；北曲的

"尾声"(或称"煞尾")篇幅较大,有时可长于正曲,真有尾大不掉之感。

套曲在速度安排上,大多是散——慢——快——散。

这种富于戏剧色彩的曲牌成套形式，可能是由北杂剧所开创。北杂剧一折戏用一个套曲,且用一人主唱。在南戏中虽可多人轮唱,但基本上还是用这种套曲形式。由于现在的戏剧情节进展较快、冲突加强、节奏加密、人物众多,因此,原有套曲形式必须突破。但是,剧中较大型的重点唱段,还是可以运用上述套曲的组合原则。并且,除了可用各立门户的"南套"与"北套"外,还可用南北曲相间组成的"南北合套"和"南套"与"北套"先后轮唱的"南北联套"形式。这些历史上长期形成的艺术经验,我们还得认真学习,并通过推陈出新,赋予其新的生命力。

昆曲自清代乾隆以后,由于秦腔、徽调等相继而起,它逐渐走向了下坡路。至 1949 年中华人民共和国建国前夕,只剩下南方的仙霓社和北方的昆弋社,演出甚少,观众寥寥无几。曾有人究其原因,以为是"曲高和寡"之故。其实,除了"高",更有散的问题,所谓散,原因有两个方面:

1. 曲牌过多,音调大同小异。但这"小异"之差,造成听者不易记住,于是不易普及推广。

2. 大部分曲牌结构不严，旋律发展缺乏层次性和对比性，戏剧性也不足。

以上两点,仅就昆曲音乐而言。至于唱词过于深奥难懂,典故堆砌等问题,也是重要的原因。

针对上述两个方面问题,在音乐改革上可采用如下几种做法:

1. 清理、精选——将众多的曲牌加以清理，精选出确有特点的若干曲牌;

2. 分类、加工——精选出来的若干曲牌，按其旋法、宫调、情质乃至"行当"予以分类(分类不宜过多,要精),然后进行必要的艺术加工;

3. 发展、创新——根据内容需要，在发展创新上的具体做法有如下三种:①基本保留原曲牌的结构(包括词格)及"特征腔",但因人物感

情不同、唱词四声有别，可以适当加以发展。②运用某曲牌的“特征腔”和昆曲中的“惯用腔”作较大的发展，而且创新成分可多些。③用昆曲音乐的特有风格，创作一些新的唱腔。

昆曲音乐的发展创新，既要保留“曲牌体”音乐的体式特点，也要吸收“板腔体”音乐的表现手法，使丰富多彩的昆曲音乐，更好地为戏剧内容服务。

三、京 剧 史 话

（一）形成与发展

京剧艺术是广泛吸收中国古老戏曲艺术加以融化发展的。京剧在国内外具有深刻的影响，它与古希腊戏剧、印度梵剧并列为世界古老的戏剧文化，且在世界剧坛上被公认为与苏联的斯坦尼斯拉夫斯基体系、德国的布莱希特体系并驾齐驱的三大戏剧表演体系。

京剧是在徽戏、汉戏、昆曲、秦腔、高腔及民间俗曲等基础上形成的。

1790年，江南的安徽戏班（即四大徽班：三庆、四喜、春台、和春）北上进京为乾隆皇帝八十诞辰祝寿演出，之后，留在北京向民间演出。徽戏不仅善唱“西皮”、“二黄”，还能唱昆曲、梆子等，它为京剧的形成打下了坚实的基础。徽戏长期在北京演出，必定与当地的风土人情、语音习俗相融合，于是逐渐演变，再经艺人的不断创造，大约在道光、同治年间基本形成京剧。京剧的形成与发展，一方面得到广大民众的热爱和支持，另方面由于清朝宫廷贵族的喜爱和扶植，这就为京剧的发展提供了优越的物质条件和精神支持。比如在圆明园、颐和园建造舞台，每逢节庆，宫中演戏，笙歌不辍。一时，“上有好者，下必甚焉”，遂使王公贵胄纷纷仿效，自设家班，甚至投身票界，以学戏演唱为荣。于是，北京的戏曲演出日益频繁，戏班和演出场地不断增多，前门外戏院林立，大街小

巷京腔不绝。

1867年，最早来上海演出的是夏奎章、冯三喜等京角，为了适应十里洋场观众的需要，进行突破改革，创编新戏，初步在上海站稳了脚跟。又经过多年努力，勇于创新精神的“三麻子”（王鸿寿）、汪笑侬、潘月樵、夏月润、赵如泉、冯子和、小达子、盖叫天、麒麟童等，创造了“海派”京剧（“海”指上海，是同“京派”相对而言），由于“海派”京剧善于吸收新鲜事物，又能及时反映各种社会生活，赋予了京剧以新的活力。尤其创编了连台本戏这种独特形式，在全国有很大影响。同时，从戊戌变法、辛亥革命到五四运动，广大民众奋起要求民主，反对封建压迫，进步思潮席卷全国，作为意识形态领域的京剧，势必与之相适应，创编演出了不少反抗外族侵略的爱国主义戏剧。由于剧目的更新，促使了艺术形式的发展。这一时期，以梅兰芳为代表的四大名旦，以余叔岩、杨小楼为代表的生行艺术，都达到了很高的艺术水平，使京剧进入了鼎盛时期。20世纪50年代起，以京剧为中心，全国展开了戏曲改革运动，促使中国戏曲艺术百花齐放，万紫千红，展现出空前的繁荣景象。

（二）艺术特色

京剧艺术是具有鲜明的中国民族特色和高度美学成就的戏剧艺术。它综合了文学剧本、歌舞表演、音乐、美术等，共同协调地来表现戏剧主题，塑造人物形象。它的艺术高度概括、夸张美化，是在现实生活基础上提炼而成。通过唱、念、做、打、舞各种艺术手段，在戏剧舞台上展现出生动活泼、五彩缤纷的美妙境界。它的表演运用虚实相间、以虚托实的方法，积极地诱发观众的丰富想像力，使观众了解剧情、剖析人物的同时，获得了整体艺术美的享受。

京剧剧目内容丰富，题材多样，且以其鲜明的态度，将各种正反面人物剖析得十分透彻。因此，广大观众可从中得到无数的历史知识和为人的高尚情操。诚然，也有不少剧目内容和表演形式良莠并存，甚至

还含有封建迷信，那就不足为取。

京剧的表演动作，身段体态，基于生活而高于生活。无论唱念做打，都有鲜明的节奏感，含有动人的音乐性，因而显得很有艺术美。由于表演艺术的规范化，又要有精湛的技巧性，所以有一定的程式性，而各种程式的运用，都是生活的高度升华。或者说，将表演程式溶解于人物的行动，或用以揭示人物的内心思维活动，这种活动的程式，可以说是京剧艺术的精华。

京剧的唱腔音乐，早期是多种声腔并用，自同治、光绪年间起，以西皮、二黄为主（西皮、二黄简称为"皮黄"）。

关于"西皮腔"的来源，大多认为出自甘肃的"西秦腔"（即梆子）。据《燕兰小谱》所记："甘肃调名西秦腔，其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之。"这种伴奏乐器的组织，在京剧"皮黄腔"中也用。现今粤剧唱的主要声腔"皮黄"则称"梆黄"，"梆"者"梆子"，亦即秦腔，足证"西皮腔"是由秦腔脱胎而来。至于"二黄腔"的来源，说法不一：一说徽戏原来唱的就是"二黄"，徽戏名艺人高朗亭就有"二黄耆宿"之称；二说出自湖北的黄冈、黄陂，"二黄"即由此而得名。欧阳予倩在《谈二黄戏》中说"许多徽班老伶工，都承认二黄是湖北传去的"；三说"二黄"原系江西的"宜黄腔"，因浙江口音"二"、"宜"字音相近，"二"系"宜"之讹读。还有多种说法，至今无有定论。

但是，声腔的来源之考只是学术问题，而这两种不同声腔如何在一个剧种中运用？它们的艺术风格又怎样统一的呢？"西皮"京胡定弦是 $\underset{\cdot}{\mathbf{6}}-\mathbf{3}$，旋律起伏较大，宜于表现开朗、明快的感情；"二黄"京胡定弦是 $\underset{\cdot}{\mathbf{5}}-\mathbf{2}$，旋律进行较为平稳，适用于表现内在深沉的情绪。"西皮、二黄"还各有"反调"。但二者快慢板式及表现性能几乎相似。统一它们艺术风格的最重要因素是京剧所运用的语音——以北京语音为基础，糅合湖广音与中州韵的特殊语音，加上唱法韵味的润色和伴奏乐器（京胡等）及演奏风味的衬托，故而听起来甚为协调。一出戏里，有的全唱"西

皮”,有的全唱“二黄”,但有时因人物情绪的突转而转换声腔,色彩上引起了变化,反而觉得恰到好处,颇为需要,例如《女起解》、《捉放曹》等。京剧中的“皮黄腔”,行当分腔细致、板式快慢齐全、旋律变化多样,它在中国戏曲音乐中是出类拔萃的。

京剧的舞台美术包括布景道具、服装脸谱等等,都与夸张美化、形神兼备的表演艺术相一致。关于舞台美术的具体介绍,请参阅拙文“戏曲艺术简论”第五部分,这里从简。

(三)京 剧 脸 谱

京剧脸谱是一种色彩浓重、线条分明、夸张与象征相结合的脸谱艺术。它与浓烈夸张的京剧音乐相协调。

脸谱起源于原始图腾,人们每逢祭祀葬礼,戴着兽面形状的面具,向天地祈祷。在两汉、唐、宋的歌舞百戏中,也还运用面具;至于涂脸化妆虽在唐朝已有,但只是一种线条简单、近似面具的勾画方式。

艺术的创造总与生活实践有关。据说戏曲脸谱的创始人并非是艺术家,而是一位骁勇善战的武将。相传在一千四百多年以前,即南北朝时期,北齐兰陵王高长恭勇武无比,但他貌美秀丽,恰与仕女一般,每当与敌交战时,由于貌似美女不能使敌人畏惧。于是他做了个假面具,用鲜明的色彩描绘成极其可怕的样子,作战时戴上它,果然威风凛凛、气势逼人,加上他英勇善战、武艺超群,吓得敌人丢盔卸甲,狼狈逃窜。之后,为了颂扬兰陵王的机智勇敢,优人们模拟他“衣紫、腰金、执鞭”,戴上面具,上阵打仗。齐人还作有《兰陵王入阵曲》予以配合,载歌载舞,十分好看。这种形式发展到唐朝,就成为中国戏剧史上最早的歌舞戏剧——《代面》。通过艺术实践,优人们感到戴着面具说唱表演起来很不方便,于是取消了面具,就在脸上涂画。

中国在唐、宋时期是封建社会相对稳定的阶段,文化艺术也得到了相应的发展,民间戏曲如雨后春笋,它的内容与形式体现了中国人特有

的审美情趣。五彩缤纷、千奇百怪的艺术脸谱，展现出各种人物的艺术形象。

脸谱色彩的运用非常讲究，它寓有褒贬善恶、评判好坏的含义，民间艺术的爱憎感情和是非观念在脸谱中鲜明地体现了出来。宋代戏曲理论家吴自牧在其《梦粱录》中记叙当时的皮影戏："公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形。"当然，在后来戏曲中出现的脸谱，并非作图解式的勾画，而是通过高度概括抽象，从形貌到性格予以深刻的表现。比如京剧中的红色脸，大多用于忠勇耿直的人物，象征着炎黄子孙的正直忠勇；黑色，则是华夏族的祖色，常用于刚正不阿这类人物，如包公等；白色，是一种寒色，所以奸险狡诈的曹操、秦桧等人物就用白色作底彩；蓝色或绿色，多用于勇猛顽强的草莽英雄；那些性格复杂，一生中变异奇特的人物，在脸谱中也给予艺术化的体现。如北宋开国元勋赵匡胤，他的前半生是富于正义感的，而后半生则变成欺诈险恶的人物，于是他的脸谱是用上红下白，形象地体现出他的复杂性格。这种表现不是简单图解，是通过艺术色彩的调配，粗细线条的勾画，确是一种富于哲理性、戏剧化的艺术形象，这也是中国人传统文化、伦理道德、理想情操的艺术再现。

色彩绚丽、变化无穷的京剧脸谱，在世界艺术史上具有重要的地位，现已有许多国家正在展开研究，它的艺术价值，将会展现出更加灿烂的前景。

（四）名伶辈出

一个剧种的昌盛发达，演员是个主要因素。在京剧的历史上就出现了名重一时的三位杰出老生演员——程长庚（1811～1880）、张二奎（约1820～约1860）、余三胜（生卒年不详）。程长庚原唱徽戏，声调高而洪亮，有"穿云裂石、余音绕梁"之誉。他的艺术造诣颇深，是徽戏向京剧过渡的奠基人之一。张二奎的唱腔虽较平直，但持重大方，尤其吐字

喷口的唱法技巧，对“皮黄”的兴盛具有一定贡献。余三胜对“皮黄”颇多研究，并吸收昆曲、梆子等诸多唱腔，创制出一种抑扬顿挫、变化较多的“皮黄”唱腔；在语音方面，将湖广音与汉、徽语音相结合，形成一种特殊的语音读法。光绪中叶，京剧一代名家谭鑫培（1847～1917）在余的语音基础上加以新的发展，即以北京音为基础，并将湖广音与中州韵相糅合，形成一种京剧独特风格的语音体系。谭鑫培的表演技艺甚高，文武不挡，又能戏甚多。他的唱腔集诸家之长，甚至京韵大鼓的唱腔都能融于其中而不露痕迹，从而使其自成一家，世称“谭腔”，当时有“无腔不学谭”之说。他在京剧发展史上做出了卓越的贡献。在他之后的老生，如余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、孟小冬、谭富英、杨宝森、李少春等，都继承了谭派艺术，而后发展出各自的艺术流派。

与谭鑫培同时代的旦角演员王瑶卿（1882～1954）也是一位对京剧艺术发展做出重大贡献的艺术家和教育家。他博采众长，承前启后，对唱、念、做、打都进行新的尝试，塑造了许多形神兼备、栩栩如生的人物形象。因他46岁时“塌中”倒嗓，之后致力于培养学生，在京剧教育方面成为一代宗师。他的传人有四大名旦——梅兰芳（1894～1961）、程砚秋（1904～1958）、荀慧生（1900～1968）、尚小云（1900～1976）等。

在京剧发展史上，名伶辈出，各行当都有杰出的表演艺术家，如净行的金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎、袁世海等；小生有程继先、姜妙香、叶盛兰、俞振飞等；老旦有龚云甫、李多奎等；武生有杨小楼、盖叫天、高盛麟等；文武丑有萧长华、叶盛章等等。这里还应提及为京剧音乐做出过贡献的著名乐师：琴师徐兰沅、王少卿、杨宝忠、李慕良等；鼓师杭子和、白登云等等。由于篇幅关系，不能详细介绍。

梅兰芳（1894～1961）　在他50多年的舞台生活中，精心钻研，不断创新，塑造了众多优美的艺术形象，形成独具风格的“梅派”艺术，深受国内外人民的欢迎。

梅兰芳，字畹华，1894年农历9月24日出生于梨园世家，原籍江苏

泰州，生长于北京。他父母早亡，由伯父——著名琴师梅雨田（1865～1912）抚养成人。

梅兰芳8岁开始学戏，9岁师从名旦吴菱仙学唱青衣，10岁登台，14岁搭喜连成班演出。他自幼刻苦学习，练武习唱。除了京剧，还学昆曲，为以后的艺术创造打下了扎实的基础。

1913年，首次应邀到上海演出，得到驰名南北的须生王凤卿的提携，18岁的梅兰芳，虽初出茅庐，但主演了大轴压台戏《穆柯寨》，大获成功，受到上海观众的热烈欢迎。演出期满，欲罢不能，轰动了上海滩，被誉为"环球第一青衣"。上海新的艺术氛围，新的剧场设施，促使梅兰芳萌生京剧"新的改革企图"。他说："我第一次到上海表演，是我一生在戏剧方面发展的一个重要关键。"1914年秋冬之交，梅兰芳第二次来上海演出，在演出期间，"匀出工夫，到各戏馆去轮流观光"。使他更深地感受到戏剧的发展，必须随时代的脉搏和观众的需要而变化，他说"观众是一面镜子，照耀着我们前进"。于是他决心摆脱"旧的圈子"寻求"新的道路"。

1915年至1925年，受辛亥革命新思想的影响，他在戏剧内容、表演身段及音乐唱腔、化妆服饰、舞台装置等方面进行全方位的改革，改变旦角"抱着肚子一味傻唱"的旧俗。

梅兰芳很重视唱腔的创作，除了认真继承传统唱腔，还创造了许多独具个性、新颖别致的新腔；他的唱法，字音清晰，音色明亮圆润，有时则婉转妩媚，二者相互辉映，甚为悦耳动听。"梅派"唱腔博大精深，平易中蕴藏着深远的内涵，虽然易学易唱，但精通不易。

梅兰芳的表演艺术规范大方，优美自然。如在《宇宙锋》中的装疯，《贵妃醉酒》中的醉态，《霸王别姬》中的剑舞等等，结合形象化的唱腔，载歌载舞，无比美妙。这种基于生活而比生活更美的表演艺术，深刻地揭示出人物复杂的心理状态，从而唤起观众心灵的美感。他在舞台上塑造了许多性格各异的古代妇女形象，但并非单纯模仿女子的外形，而

是通过唱腔念白、舞蹈身段、和谐细腻地融成整体的艺术形象。著名戏剧家欧阳予倩誉之为“伟大的演员，美的化身”。

梅兰芳不仅是位京剧艺术家，还是位具有崇高民族气节的爱国主义者。1931年“九一八”事变后，东北沦陷，他在上海排演《抗金兵》等剧；1937年抗日战争爆发，他身居沦陷区，虽然生活拮据，但蓄须明志，拒绝演出，直到抗日胜利，重返舞台。梅兰芳的爱国主义精神，受到全国人民的尊敬。

40年代中期以后，他在表演艺术上更趋成熟，高雅含蓄，更富有内在魅力。《宇宙锋》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》等常演剧目的表演和唱腔，达到了炉火纯青的境界。

梅兰芳是将京剧艺术传播到国外去并获得盛誉的早期戏曲表演艺术家。他曾于1919、1924、1956年三次访日，1930年访美，1935、1952年两次访苏，受到国外广大观众的热烈欢迎，国外文化艺术界也给予很高评价。日本评论家神田说：“我这回看了梅兰芳的演出，作为象征主义的艺术，没有想到它卓越得令我十分惊讶”（《品梅记》）。玖琉盘看了梅兰芳演出的《贵妃醉酒》，在《大阪朝日新闻》（1924年11月10日）上发表文章，说梅兰芳扮演的杨贵妃“虽然很艳丽，但并不妖媚，其醉态的确可爱，却丝毫不含邪念。演这种花旦戏居然如此高雅，这是梅氏的特点之一”。又赞扬《洛神》是一出载歌载舞、音乐华丽柔美的爱情梦幻剧，十分动人心弦。丰冈圭资赞扬梅兰芳的演唱：“嗓音玲珑透彻，音质和音量都很突出，连一点儿凝滞枯涩也没有，而且同音乐（伴奏）配合得相当和谐，有一种使听众感到悦耳的本领，真令人不胜佩服。”

梅兰芳在日本的演出，弘扬了中华民族的优秀文化和中华民族的崇高精神。1919年第五期《春柳》杂志上题为《梅兰芳到日本后之影响》一文中说：“甲午后，日本人心目中，未尝知有中国文明，每每发表言论，亦多轻侮之词。学校中所讲授者，甲午之战也，台湾满洲之现状也，中国政治之腐败也，……今番兰芳等前去，以演剧而为指导，现身说法，俾

知中国文明于万一。”梅兰芳的艺术，在日本掀起一股热潮。

1930年2月16日，梅兰芳首次在美国演出，曾访问了纽约、芝加哥、华盛顿、旧金山、洛杉矶、圣地亚哥、西雅图等城市，历时半年之久，所到城市，都以市长为首的知名人士数十人组成赞助会盛情接待。每场演出，均受到观众的热情欢迎，至少叫帘15次。在纽约最后一场演出完毕，观众热烈鼓掌，久留不散，并排成长行，依次上台要求与梅兰芳握手。梅兰芳艺术风靡美国，使中国古典戏剧在西方展现了它特有的魅力。在纽约还建造了一座以梅兰芳名字命名的花园。美国波莫纳学院和南加利福尼亚大学授予梅兰芳名誉文学博士学位。

1934年初，梅兰芳应邀赴苏联演出。当时去苏联需经东北，梅兰芳拒绝通过新成立的“满洲国”，苏方则派专轮“北方号”到上海迎接，直航苏联。苏联对外文化协会会长阿洛舍夫说：“中国古典戏剧，由于梅兰芳把它的艺术提高到那样令人惊异的程度，必将引起苏联艺术家和广大戏剧观众极大的兴趣”（《梅兰芳和中国戏剧》前言）。果然，每场演出，观众反响强烈，谢幕达18次之多。文化艺术界对梅兰芳的表演也备加赞赏，认为梅氏艺术给了他们有益的启示。苏联著名戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基认为：“中国剧的表演，是一种有规则的自由动作。”当时逗留在莫斯科的德国戏剧家布莱希特看了梅兰芳的表演，惊叹不已，兴奋地说他多年来朦胧追求而未达到的境界，梅氏艺术已达到了，给予他深刻的印象。1936年他写的论文《论中国戏剧与间离效果》，高度赞扬梅兰芳的精湛表演对他所产生的重大影响。

梅兰芳从国内外戏剧艺术中广泛吸取营养，先后从京派京剧内部及京派与海派京剧两种文化观的冲突，又从东方戏剧与西方文化的冲突中完成自身的艺术升华。梅兰芳说：“中西的戏剧不相同，但是表演却可互相了解，艺术之可贵即在于此。所以‘艺术是无国界的’这句话诚非虚言。我希望不久将有新的艺术产生，融汇中西艺术于一体。”

周信芳（1894～1975）　浙江慈溪人，生于江苏清江浦（市），是京

剧史上一位有突出贡献的老生表演艺术家。出身艺人之家，六岁学戏，七岁首演于杭州拱宸桥天仙茶园，在《铁莲花》中配演娃娃生，取名“七龄童”，1907年在上海改艺名“麒麟童”。1908年在北京喜连成科班搭班，与梅兰芳、林树森等同台演出。20年代起排演新戏，并与欧阳予倩、田汉等新文艺工作者交往频繁，磋商技艺。周信芳还曾参加话剧《雷雨》(饰周朴园)演出，开拓眼界，吸收新的表演艺术，丰富京剧的演技，他既注重优秀的传统艺术，又不受陈规俗套的束缚，博采众长而融会贯通，塑造了许多动人的人物形象。他那豪放刚健、酣畅充沛的表演风格，世称“麒派”，影响甚大。

周信芳功底深厚、文武兼备，被称为“做派老生”。他的表演，节奏强烈，轮廓鲜明，顿挫有致，内外和谐。善用髯口、服饰、道具等为塑造人物服务。他的嗓音虽然不亮，但善用丹田之气，唱来酣畅直朴，苍劲浑厚，颇有气势。他的唱，接近口语，通俗易懂，雅俗共赏，以其淳朴之美来塑造艺术形象；他的念，韵味醇厚，饱满有力，随人物的感情起伏，跌宕顿挫，富有韵律感。有时，唱念浑然一体，把唱词的节奏处理得灵活自如，唱腔随唱词的语调顺畅而行，听来自然悦耳，例如《徐策跑城》中〔高拨子垛板〕：“老徐策我站城楼，我的耳又聋，我的眼又花，我的耳聋眼花看不见……”共115字，唱得节奏灵活，语调自然，将徐策的老眼昏花且富于生气的形象揭示得相当生动。

周信芳的唱腔，强调人物性格和感情语气。同样的〔西皮流水〕，由于人物和感情的不同，唱来互有区别。如《萧何月下追韩信》中萧何唱的“我主爷起义在芒砀”和《描容上路》中张广才唱的“叫一声五娘且慢行”，前者充满自信，后者则谆谆嘱咐，二者人物性格、感情语气截然不同，我们从唱腔中明显可以区别出来。再如《打严嵩》中邹应龙唱的那段〔西皮流水〕“忽听万岁宣一声”，唱词格式是长短句，按一般规律唱腔很难处理，但周信芳将其处理得紧松缓急、变化有致，把邹应龙豪爽幽默的性格展现得栩栩如生。

周信芳常将唱念与身段结合起来，载歌载舞，既有浓厚的生活气息，又有高层次的审美价值。如《徐策跑城》中〔高拨子原板〕“湛湛青天不可欺”，听来似唱似说，加上身段相配，非常优美；后面的〔高拨子摇板〕，伴奏节奏紧凑，唱腔紧宽结合，此起彼伏，层层推进，在急行圆场中充分动用水袖、蟒袍、髯口等表演，把徐策看到薛刚带兵前来复仇的内心喜悦，体现得无比生动。

周信芳能恰到好处地应用唱、念、做、打各种艺术手段，塑造许多爱憎分明、意志坚强、大义凛然的人物形象，为京剧艺术的发展做出了重要的贡献。

周信芳的“麒派”艺术，不仅对生行产生了深远的影响，还对净行演员裘盛戎、袁世海，旦行演员关肃霜、赵晓岚及武生演员高盛麟等都有直接或间接的影响。

周信芳还是一位战斗的艺术家。他经历过多次重大的社会变革，始终坚持真理，勇于向黑暗势力进行斗争。如1937年七七事变后，他编演的《徽钦二帝》：写宋徽宗沉湎声色，金兵攻破汴梁，掳徽、钦二帝，囚于五国城，使之青衣侑酒，侍郎李若水痛斥金人后殉节。以此来宣传抗日救亡，激励人心，剧场效果十分强烈。并将《文天祥》、《史可法》的预告张贴舞台两测，以激励观众的爱国热情。

四、越 剧 音 乐

(一)越剧音乐史初探

越剧约在1906年登上农村舞台，至今不到一百年的历史，是中国三百几十个剧种中较年轻的一个。但它发展之迅速却是超乎寻常的，现已成为全国大剧种之一，在国内外享有很高声誉。一位美国哲学界的朋友曾对我说：“优美深情的越剧音乐，集中体现了中国人民的美学情趣，是世界音乐宝库中的瑰宝。”1992年德国柏林大学音乐学系派出

一位研究生 Mareile lrmler 来上海音乐学院学习，她的硕士毕业论文就是《中国越剧音乐研究》。

越剧，起源于山清水秀的浙江嵊县，嵊县古属越地，故而剧种定名为越剧。

嵊县位于绍兴南邻，四面环山，秀丽清澈的剡溪，横跨嵊县东西，并与曹娥江对流，美如画卷，历来有许多著名诗人来此云游，如李白、杜甫、白居易、王维、陆游、苏轼、王安石、欧阳修、汤显祖等，并留下不少诗词篇章，为后人传诵。唐代伟大诗人杜甫年轻时遨游吴越，乘船沿着嵊县的剡溪，饱览群山秀水，书写了“越女天下白，鉴湖五月凉。剡溪蕴秀异，欲罢不能忘”的名篇。李白云游剡溪，诗兴大发，留下诡奇名篇：“我欲因之梦吴越，一夜飞渡镜湖月。明月照我影，送我别剡溪。”

嵊县还有着丰富多彩的民间文艺：柔美爽朗的民歌，说唱俱佳的曲艺，热烈欢快的吹打乐及多种地方戏曲，它们为孕育越剧提供了良好的条件。

一个剧种的唱腔起源，总与当地的民歌有直接关系，越剧的原始唱腔，除了与民歌有关，还大量吸收了浙江的曲艺音乐。现在尚可见到的越剧早期唱腔，是 1851 年左右所传唱“四工唱书调”和“哀哀调”等，这是两种简单粗糙的唱腔，全由男性演唱。其表演也非常简易：二人一组，一人主唱，兼打尺板，另一人只在唱腔段落处加人帮腔，并手击小鼓配合。这种形式，大多是贫苦农民在秋收以后、清明以前的农闲季节，以此来求得微薄的生活来源。

艺术的传播与经济通商有一定关系。嵊县所产的蚕丝、蚕子在浙江颇负盛名。当时称为“下三府”的杭州府、嘉兴府、湖州府等地，常有人去嵊县买蚕丝、蚕子。由于往来频繁，这种简单的艺术形式也随之面向杭、嘉、湖流传开去，从而得到了交流。

1904 年左右，那种简单的说唱形式向边唱边演的戏曲雏形发展，唱腔也有了相应的改变，“四工唱书调”和“哀哀调”逐渐减少，同时从其

他曲艺音乐中吸收养料，发展出略带戏曲化的唱腔。随后，由七八人同台以串戏形式演出，初步可分生、旦、净、丑。所演内容有才子佳人的爱情故事，称为“文书”；也有帝王将相的理政议事，称为“武书”。当时有“文书走田庄，武书进茶坊”的情况。由于加强了歌唱性，因此有人称之为“小歌班”。又因笃鼓和尺板由专人敲击，时时发出“的笃的笃”的伴奏声，于是也有人称其为“的笃班”。

1906年左右，这种简单的说唱形式登上了农村用稻桶、门板搭起的露天舞台（俗称“草台”），打扮起来，穿着竹布衫裙，演出《赖婚记》、《倪凤扇茶》、《珍珠塔》等剧目，此时，衍化出一种称为“吟哦调”（亦称“吟哦腔”）的唱腔。例如：

珍　珠　塔

方　卿唱

1＝C 吟哦腔

【中板】（♩＝80）

2/4 3 5 6 5 | i i 6 i6 | 5. 0 | i. 6 5 i | 6 5 5i | 2. 0 |

奉母之命 到襄 阳， 一到陈府 见(啊)姑 娘。

3 5 5 656 | i i 6 i6 | 5 - | 6. 5 6 6 | i i 65 |

不见我侄儿 且又 可， 笑 我方卿(帮腔)难(啊) 做

6. 53 | i 3 5 3 | 2. 6 | 1 2 3 | 2 1 6 |

(啊) 人(啊)。

0 i i | i i5 6 6 | 6. 53 | 2 2 2 6 | 1. 0 ‖

啊格 吟哦 吟吟 哦 衣呀 啷 嗳

从此，“的笃班”很受群众欢迎，1910年后，逐渐向其他城市延伸。当时有首打油诗说明了“的笃班”深受群众欢迎的情况：“的笃班，的笃班，笃了男人勿出畈，笃了女人勿烧饭。”

因其演出内容多半是反封建的婚恋故事，或反映地主剥削农民的残酷制度，因此受到官衙和地主恶霸的严酷摧残，以“有伤风化”为名加以禁演，并到处抓人。在这种残酷的压迫下，艺人们只得背井离乡，到各地去演唱谋生。1917年、1918年曾两次来上海演出，由于各方面质量欠佳，失败而回。1919年，总结上两次的失败教训，在各方面加以提高，演出内容也有改进，产生了《梁山伯与祝英台》、《琵琶记》、《碧玉簪》等剧目，经过多方努力，在上海演出初步受到欢迎。

1920年前后，唱腔和伴奏有了较大发展，原来没有丝弦、锣鼓伴奏，此时，请了嵊县“戏客班”（即业余爱好绍兴大班或京剧的票友）三人参加：一人打鼓兼打小锣，一人拉胡琴（绍兴大班中的板胡），另一人吹唢呐兼打大锣和铙钹（双手各打一件），从此“的笃班”有了丝弦锣鼓伴奏。不过，那时的丝弦伴奏只是拉“过门”，唱腔时不伴奏，之后，从绍兴大班中吸收了养料，发展出一种所谓的“正调腔”。例如：

街坊赋子

1＝D 正调腔

【中板】（♩＝84）

伴奏停

2/4 (12 32 | 16 56 | i6 26 | i -) | 23 23 | 1i 31 |

山珍 海味 南(啊)货(啊)

加伴奏　　伴奏停

22 (3 | 23 51 | 23 53 | 2 -) | 22 35 | 33 21 |

店(啊)，　四(啊) 季　发(啦)

5 5· | 66 12 | 22 6 | 16 53 | 2 23 | 61 12 |

财(呀)　水(呀)果(呀)　(啊)　行　(啊)。

532 1 | 1 61 | 212 32 | 1· 3 | 21 6 | 1 - ‖

啊　呤哦 呤呤　哦　衣　啷　喂

上例“正调腔”上下句分明，而在一个唱腔段落的拖腔部分仍保留着“吟哦调”的特点。上例的伴奏“过门”可能是从滩簧鹦歌班那里吸收过来的。

由于内容与表演逐步向戏曲发展，因此唱腔与伴奏也不断演变，有了〔中板〕、〔快板〕等几种板式。

为了与“绍兴大班”相区别，便称其为“绍兴文戏”。1923年，“绍兴文戏”进入上海最大的游乐场——大世界演出，得到了观众的承认。越剧男班四进上海，在上海初步获得成功，这在越剧史上应加以肯定。这一时期的男演员及伴奏人员，对唱腔和伴奏所做出的贡献亦应记入史册。

大约在1922年，嵊县有位做旧衣裤和裁片的买卖人叫王金水，经常到上海批运货物。一天，他在上海看到由十多岁女孩演出的“髦儿戏”很受上海人喜爱，于是他想家乡的“绍兴文戏”也可改为女孩演出。打定主意后，请了男班艺人金荣水当教戏师傅，准备开办一个女子绍兴文戏的科班，地点设在嵊县中南乡施家岙。招收女科班学员的海报贴出多日，竟无人前来报名。

有天早晨，金荣水漫步村前，在潺潺溪流中忽然听见“嗳——”的一声，清脆的音色，萦绕在耳，金师傅转身望去，只见一个身材苗条，双眼有神，虽然衣着破旧，但显得聪慧机智，朴实无华的小姑娘。她，就是第一代女子越剧演员，被誉为“花衫鼻祖”的施银花(1911～1984)。

施银花的父母起先认为“好女不唱戏”，不同意银花学戏。经再三协商，总算同意报名参加，之后陆续有几位女孩前来报名，就在1923年的农历五月二十七日(称“龙虎日”)，越剧史翻开了重要的一页——第一个女子越剧科班在嵊县偏僻的山村施家岙诞生了！

开班后，戏文怎么教呢？姑娘们又识字不多，教唱大本戏是有困难的。因此金师傅先教唱独立成段的“赋子”开篇。这是一种以上下句韵文体来唱某种特定情景的唱段，如《街坊赋子》、《花园赋子》等，以此来

打基础，让大家先学会见啥唱啥、即兴编唱“路头戏”的本领，然后再学本戏，并将本戏中各个角色的重要唱词抄写成单片，分发给各人练习。这样，既可学戏，又能识字，从而把小生、花旦、老生、丑角各个行当的唱念都学会。同时请来一位小京班唱武戏的王和千和一位琴师王春荣，开蒙戏教的是《双珠凤》。学了三个月就进行“串红台”，相当于穿了服装的彩排。

当时姑娘们的表演虽然稚嫩，却在越剧史上具有开创性的意义，说来也是一种大胆的尝试了。

1923年年底，班主王金水带领这个科班到上海“升平歌舞台”演出，挂出了“绍兴文戏文武女班”的牌子，演了三个月左右。又因演出水平不佳，加上演员年龄尚小，施银花年龄最大也只有12岁，而且唱腔仍是唱的男班腔“呤哦调”，所以在上海未能站住，全班人马折回浙江，只得去农村小镇演出。

女子越剧的嫩芽刚刚破土而出，却遭到了风雨摧残。当地官府绅士认为“女子上台，伤风败俗”，发出了禁演的通令，施银花等被抓坐牢。为了逃避迫害，演完夜戏急忙躲进乌篷船到别处再演。但她们见到演绍兴大班的不抓，于是大量运用绍兴大班的唱腔，并加以融化，在琴师王春荣的帮助下，发展出比较适合女声的唱腔。这一时期，在唱腔和伴奏上有个重大的变革，就是“四工腔”的建立。

所谓“四工”，就是简谱的“ $\underset{\cdot}{6}$ 3 ”，亦即主胡用“ $\underset{\cdot}{6}$—3 ”定弦的意思。“四工腔”的形式，是借鉴于京剧“西皮腔”的方法，尤其伴奏的“过门”与托腔方式，具有明显的京剧“西皮腔”特点。

“四工腔”的唱腔是在“正调腔”基础上衍化而成。下面将“正调腔”与“四工腔”的曲谱分上下两行比较，就可看出它们之间的承续关系。例如：

“正调腔”与“四工腔”比较

1＝D【中板】(♩＝84)

正调腔	2/4 1 3 2 3	1 1 3 1		2 2.	
	一 本 万 利	开(啊) 典(啊)		当(吓)，	
四工腔	1＝F 2/4 5 3 2	3 2 5	3 2 1	#1 2.	
	我(嗳) 奉	小 姐	一(哎) 支	命(吓)，	

3 3 3 3	6 6 3 3	2 3 6 6	1 1.	
二(啊) 龙(啊)	抢(啊) 珠(啊)	珠(啊) 宝(啊)	行(啊)。	
3. 26	1 3	2 ¹6	1 1 2326	1 －
去 到	花 园	采 桃	花(哎)。	

上例“正调腔”是男班演员刘金招所唱，“四工腔”是女演员赵瑞花所唱，二者对照，可以看出其旋法及上下句落音极为相似。“四工腔”的建立，为女子越剧的发展奠定了基础。

第一个女子越剧科班的成立，为越剧的发展开拓了新的途径。从此，女子越剧科班如雨后春笋，纷纷组织起来并迅速成长。1928年，在嵊县黄泽镇（范瑞娟的家乡）办起了第二个科班，名称为“锦新舞台”（“舞台”即科班的意思），培养出30年代颇有名声的女演员李艳芳、魏素云、王明珠等；1929年在黄泽后山又办起了第三个科班——群英舞台，培养出后来被上海誉为“越剧皇后”的姚水娟、著名小生竺素娥等；1930年在崇仁镇办起老“高升舞台”，筱丹桂、商芳臣、周宝奎等都出自这个科班；同年，在黄泽又办起“素凤舞台”，学员有王杏花等；华堂镇办起的“大华舞台”，40年代被上海誉为“越剧皇帝”的尹桂芳，就出自这个科班；1933年，柳岸村开办了“四季春”科班，越剧著名表演艺术家袁雪芬、傅

全香等都在这个科班学戏；1935年，范瑞娟又入“龙凤舞台”学艺……

浙江嵊县，地域不大，人口不多，却能在短短的几年中培养出如此之多的著名越剧演员，这在中国戏曲史上也是罕见的。据1935年人口统计，嵊县当时只有四十万人，但有二百多个女子的笃班，有近二万人以此谋生，这一比例，确是相当惊人的。

女子越剧起源于浙江嵊县，但其发祥地在上海。当时上海有红极一时的“三花一娟”（即施银花、赵瑞花、王杏花、姚水娟）等等，她们都是30年代末至40年代初“四工腔”时期的代表性演员，各有拿手好戏，唱腔各具风采。尤其施银花对“四工腔”具有突出贡献，如《方玉娘哭塔》等唱段（有唱片录音），至今听来，韵味甚浓，颇有欣赏价值。我们现在经常听到的《盘夫》中一段“官人好比天上月”唱段，旋律舒展、柔美深情，这就是施银花和支兰芳的唱腔特色。这里我着重提起的，曾为施银花和支兰芳录唱片时拉主胡的那位琴师（姓名待考），托腔熨帖，音色秀丽，按指运弓非常自然，听来颇为迷人，我在记谱时常被他那美妙的演奏所折服。因此，作为越剧音乐史，曾为越剧音乐默默做出贡献的“幕后英雄”亦应记入史册。

1925年至1934年是“四工腔”形成和发展的阶段，但当时还没有〔慢板〕，到1936年，由于剧目范围的扩大，表现感情要求更加细腻，于是著名琴师冯九斤创用了〔慢板〕“过门”，促使了“四工腔”的进一步发展。到1945年，“四工腔”达到了高峰，那时已有多种板式，并演化出“四工腔”的反调（即由“ **2**— **6**”定弦的“落字腔”）。总之，“四工腔”的建立，在越剧音乐史上起着承上启下的作用，它不仅为女子越剧的唱腔奠定了基础，且为后来的“尺调腔”开创了必经之路。

40年代初，以袁雪芬为代表，吸收电影、话剧界的知识分子对越剧进行全面的改革。所谓全面，就是从编、导、演、音、美全方位地、有机地进行综合改革，使越剧展现出新的光彩。越剧这一名称，虽然早已见诸报刊，但在此时才正式确定了下来。

由于内容题材的扩大，表演形式的出新，必然促使音乐唱腔的发展。原有的"四工腔"渐渐不能适应这样的要求了，于是产生了"尺调腔"。

"尺调"是个简称，亦即胡琴定弦用"5—2"，就是工尺谱的合一尺。俗称"合尺调"，简称"尺调"。这个"调"的含义不是调高，实指唱腔，所以笔者称之为"尺调腔"，似乎较为合适。

"尺调腔"也是从"四工腔"基础上衍化而成，我们仍用"四工腔"与"尺调腔"的曲谱分为上下两行比较研究，可以清晰地看出二者的承续关系。例如：

"四工腔"与"尺调腔"比较

1＝F【缓中板】

四工腔 | 4/4 3 32 3 21 1 21 6 0 | 1 2 3 23 3 2. | (2 23 5 1 6 5 5 3) |
旭日 东升 鸟 雀 飞，

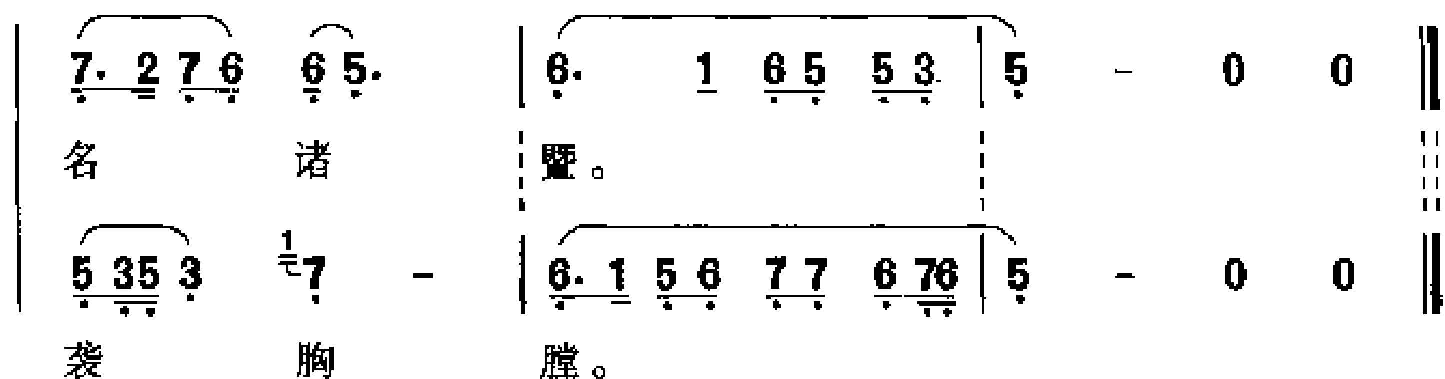
1＝G
尺调腔 | 4/4 1 2. 1 3 3 | 3. 1 2 3 2(5 4 3) |
听 说 夫 君 一 命 亡，

| 6 1 6 2323 1 0 | 1. 2 3 5 2321 | 1.(2 121 1 5 3 2) |
乡 村 女子 步 忙 移。

| 2. 1 2 5 3 3 2 | 261. 3 2321 | 1.(2 171 1 4 3523) |
香 妃 心 中 暗 彷 徨。

| 2 2 1 0 3 2 2 | 1 3 2 0 2 (3 2) | 6 27 7 6 2 |
出身 本 是 越国 产， 越国 都 城

(前略二句)
| 1 1 6 6 7 | 7 7 7 - | 7. 7 7 6 |
走 上 前 去 揭 布 望， 一 阵 伤 心



上例“四工腔”是姚水娟唱的《西施》,“尺调腔”是袁雪芬唱的《香妃》。上下对照,可以看出它们的密切关系了。

30年代末40年代初,江南与全国许多地方一样,遭受日寇侵略、蹂躏。在这种社会背景下,越剧尺调唱腔倾吐出“乱世之音怨以怒”的心声。1943年袁雪芬演出的《香妃》中,那段悲愤哀怨的唱腔,开了“尺调腔”之先河。其中,琴师周宝才为“尺调腔”的建立起了重要的作用。那时,也演一些带有积极向上的反封建、反暴政的剧目,但主要是悲欢离合的戏剧情节。为了配合上述内容,较为朴实明快的“四工腔”逐渐衍化出抒情缠绵的“尺调腔”。“尺调腔”的感情较为细致,旋律委婉,它为越剧音乐增强了柔美性、抒情性和戏剧性,现在是越剧的主要腔调。

“尺调腔”通过演员的长期实践,形成了一套较完整的表现手段。“尺调腔”到1945年以后,尤其在50年代经过作曲家的加工,使之渐趋成熟,表现力大为增强。现在的“尺调腔”大致有如下几点成就:

1. 行当分腔基本建立。

2. 板式有:中板、慢板、慢中板、快板、连板、嚣板、散板、一字板等。

3. 流派唱腔丰富:旦腔有袁(雪芬)派、傅(全香)派、戚(雅仙)派,王(文娟)派、吕(瑞英)派、张(云霞)派、金(采风)派等;小生腔有:尹(桂芳)派、范(瑞娟)派、徐(玉兰)派、毕(春芳)派、陆(锦花)派等;老生腔有:张(桂凤)派、徐(天红)派、吴(小楼)派等。丑角和老旦尚未形成不同风格的唱腔流派。

4. 还在发展新的“尺调腔”,$\frac{3}{4}$节拍的唱腔也经常运用,如《一枝

梅》中的主题歌(连波作曲,肖雅演唱)、《西厢记》中的插曲(胡梦桥、顾达昌作曲,茅威涛演唱)等。

早期"尺调腔"的"过门"(包括引奏、间奏和尾奏)是从"四工腔"的"过门"中演化而来。40年代初,著名琴师周宝才吸收京剧"二黄腔"的"过门"加以变化,使"尺调腔"的"过门"有了一定规范。但只是程式性的,没有特定的形象意义。从50年代起,作曲家们重视"过门"衬托人物感情的作用,并充分发挥越胡的演奏技巧。比如傅全香演的《杜十娘》中,当杜十娘痛斥负心汉李甲时,在开唱前的一段引奏,旋律跌宕起伏,节奏铿锵顿挫,将杜十娘悲愤激越的满腹怨气揭示得淋漓尽致,十分有力。

与"尺调腔"几乎并重的"弦下腔"也是越剧的主要腔系之一。"弦下腔"约在40年代中期由范瑞娟在"正调腔"基础上,吸收京剧"反二黄"的唱腔因素,再由琴师周宝才融化"反二黄"的"过门",衍化成一种适宜表现悲凄、激越感情的唱腔,起始在范瑞娟演出的《山伯临终》中运用,后来被大家广泛采用,现已成为越剧的主要腔调之一。

"尺调腔"和"弦下腔"的创建,在越剧音乐史上是个重要的贡献。

由于40年代初对越剧的全面改革,促使了综合艺术的同步前进。越剧乐队伴奏——编制、配音、演奏方面也作了多种尝试,其中有成功的经验,也有失败的教训。

"四工腔"时期至"尺调腔"初期,乐队人员四人或五人,所用乐器有越胡、斗子(金钢腿)、三弦、扬琴、鼓板,打击乐由弹拨乐者兼。弦乐托唱腔,打击乐配动作,与传统京剧相似。在40年代初越剧改革刚开始时,伴奏唱腔仍是"四大件",而要配音的地方,则用广东乐队数人,以演奏《小桃红》、《昭君怨》、《雨打芭蕉》等现成广乐名曲来配音。这样听来虽不协调,但暂能填补舞台上的空虚场面。1945年抗战胜利,袁雪芬主持的雪声剧团演出《天明》,其中需要用新的配音,请毕业于"上海国立音专"的刘如曾来设计,刘如曾选了现成的唱片音乐——德沃夏克作曲

的《自新大陆》中第二乐章所谓的东方式音乐来配音。这样，也感到配音与越剧风格不相协调。1946年，又请刘如曾与陈歌辛合作，为越剧新戏《乐园思凡》作曲，乐器用小提琴、大提琴、长笛和钢琴，与伴奏越剧唱腔的“四大件”各坐台前左右，中西两组乐队伴唱与配音，各自为政，当时虽觉新鲜，但仍未解决音乐风格上的不统一问题。

1948年作了一次大胆的探索：越剧《祥林嫂》拍摄电影（这是第一次拍摄的黑白片）时刘如曾作曲，这时刘如曾对越剧音乐已有所了解。在此乐队伴奏（唱腔和配音）全由西洋乐器来担任，16人的单管编制，鼓板也不用了。戏曲全用西洋乐器来伴奏，这在中国戏曲史上也是一种新的创举。当然，尝试不一定就是完善，在1948年秋，由田汉编剧，南薇导演，刘如曾作曲，袁雪芬、范瑞娟主演的《珊瑚引》在上海“大上海戏院”演出，乐队伴奏又作了另一种尝试：全用中国民族乐器，除了原有的“四大件”以外，还加了琵琶、低胡、笛、箫等乐器，由10人组成的越剧民族乐队，以新的姿态演出。这样，既具有浓郁的越剧风格，又能以其丰富的色彩来配音和伴唱，真是别开生面，开创了一种较为实用的艺术样式，获得了空前好评。从此，各越剧团纷纷仿效，对其他剧种也产生了深远的影响。另外，从此开始，作曲者除了写好配音曲外，也关心唱腔的改革，使之更好地来塑造音乐形象。唱腔的改革从自发走向自觉，现在，作曲家可以运用作曲的专业技巧来创作唱腔，使全剧唱腔有了整体布局，音乐性更强，形象更为鲜明，从而使越剧唱腔音乐发展更快。

1949年中华人民共和国建国以后，在“百花齐放”、“推陈出新”的文艺方针指引下，对越剧遗产进行了细致的去芜存精工作，整理了一批优秀的传统剧目，如《箍桶记》、《碧玉簪》、《盘夫索夫》等等，传统的“吟哦调”、“四工腔”等，也在舞台上以新的面貌再现，使越剧音乐开拓出一条更为广阔的道路。

自50年代起，越剧音乐展现出一派欣欣向荣的景象，在《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《屈原》、《何文秀》、《红楼梦》、《祥林嫂》等剧目上，

都能根据内容题材、表演形式及演员流派特色，创作出新颖别致、各具风格的唱腔音乐。在现代剧音乐创作上，浙江省越剧团在男女合演方面做出了可喜的成绩。现在，有许多受过音乐作曲专业训练的作曲家投入到越剧音乐的创作，这无疑会为越剧音乐的发展带来蓬勃向上的生气。

（二）越剧唱腔研究

越剧唱腔是用板腔变化方式（即在上、下句基础上）通过各种板式、多种腔调的衍变来表情达意的。这种方式，是中国戏曲板腔体音乐的共同特点。研究和分析越剧唱腔，亦可提供剖析其他剧种运用板腔体的基本方式。

越剧现在常用腔调有三种："尺调腔"，越胡定弦"5̣ — 2"，女声唱约用 1 = G；"弦下腔"，可说是"尺调腔"的上属调，因而越胡定弦是"1 — 5"，女声唱约用 1 = D；"四工腔"，越胡定弦"6̣ — 3"，女声唱约用 1 = F。上述三种腔调，"尺调腔"为最常用，表现力也比较强，因此本文以"尺调腔"为例，加以剖析。

基本腔格

1. 单对仗型

越剧唱腔虽说是以上下两句为基础，但根据剧中人所处时代、性格及具体感情的需要，通过旋律、速度、节拍、节奏、腔幅、调性及伴奏等变化，以其优美悦耳的唱腔，生动细腻地来揭示形象。为了便于比较分析，且将"尺调腔"归纳抽象出一个上下句基本腔格，看它是如何衍变发展的。

假如基本腔格是这样：

1－1

1＝G
【中板】(♩＝约 80)

上句 ①②③ 下句 ①②③

4/4 6 1 2 3 2 1 | 6 1 3 5 2(5 4 3) | 2 3 5 3 2 1 | 6. 1 2 3 1(5 3 2) |

一 二 三 四 五 六 七， 二 二 三 四 五 六 七。

①越剧每句唱词基本格式是七字句，一般为前四后三，逢偶句押韵。

②唱腔可分三个腔节，见上例的①、②、③。

③旋律特点是以五声音阶为骨干，级进为主，跳进为辅。

④上句落“2”，不稳定，具有动的功能，下句落“1”，相对稳定并有静的功能，一上一下，构成单对仗的形式。

基本腔格只是一种骨架，当与唱词结合时，由于字调词格、语势感情的不同，可以引起种种不同的变化。如下例：

1－2 选自《梁祝》

1＝G
【中板】(♩＝约 70)

4/4 6 1 32 3. | 2 3 5 2(5 4 3) | 2 2. 2. 3 7 6 |

贤 弟 说 话 太 荒 唐， 此地 哪 有

5. 6 1 2 1. 1 | 1 6 1 3 5 3 | 6 1 3235 2(5 432) |

女 红 妆， (你) 放 大 胆 子 莫 惊 慌，

6 3 2 1. 2 3 | 2 5 6 1 2 3 1 － |

愚 兄 打 犬 你 过 庄。

为了说明腔格的变化，列举相同两句唱词作几种不同的变化。如：

1－3 选自《梁祝》

① 1＝G

【缓中板】(♩＝72)

4/4 1 3 21 1. 2 353 | 2321 6 ˅ 6 1 2353 | 2.(3 232 2 5 4 3) |

仁 兄 宏 论 令 人 敬，

2 3 5 6 3 232 | 2. 3 7 6 5. 6 1 23 | 1.(2 171 1 2 1 7) |

志 同 道 合 称 我 心。

1－3 ① 的第三腔节"令人敬"、"称我心"腔幅扩大，用以抒情。

② 1＝G

【中板】(♩＝84)

4/4 1 5 3 21 123. | 6 1 2 35 2.(5 4 3) | 2 2 7 65 5. 6 1 3 |

仁兄 宏论 令人 敬， 志同 道 合

2 56 1 23 1.(7 6123) |

称我 心。

1－3 ② 各腔节的字位节奏都加变化、使之有活跃明快的感情色彩。

③1＝G

【紧中板】(♩＝100)

4/4 1. 2 1 2 53 21 | 1 2 3 3(5 3 5) | 2 3 2 1 2 3531 |

仁 兄 宏 论 令 人

2.(3 4 5 3 2 6 1) | 2 2 3 7 6 | 5. 6 5 6 1.(7 6 1) |

敬， 志 同 道 合

2 5. 6 1 2 2 | 1. (2 3 5 2 5 3 2) |

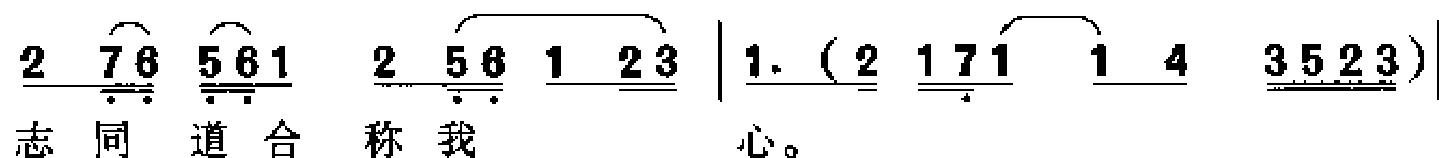
称 我 心。

1－3 ③ 再将各腔节字位节奏拉宽，使它抒情性加强。还可将各腔节的字位节奏全都并紧。例如：

④ 1＝G

【中板】(♩＝75)





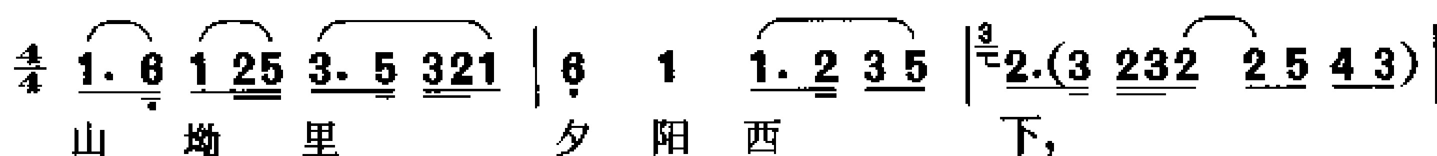
由于字位的并紧，使唱腔与语言结合更为密切，因而更富于叙述性。但唱腔无论怎样变化，其上下句结构及动静功能不变。

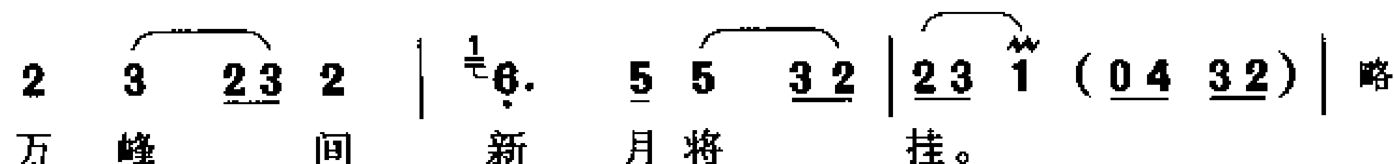
上面介绍了七字句前四后三格式，下面列举七字句前三后四的另一种格式。如：

1－4 选自《劈山救母》

1＝G

【慢中板】(♩＝60)



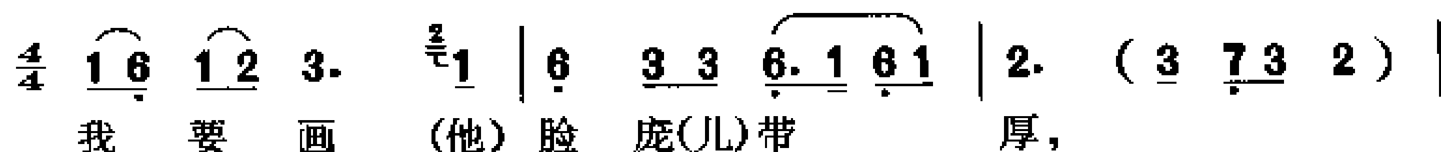


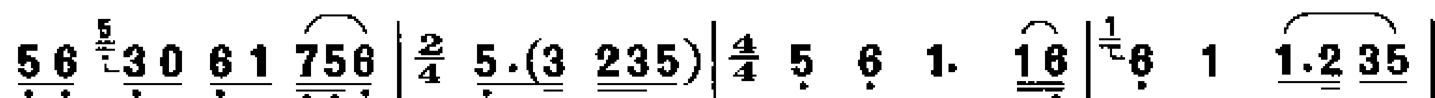
上例虽是前三后四格式，但节奏仍与前四后三相仿 。

1－5 选自《琵琶记》

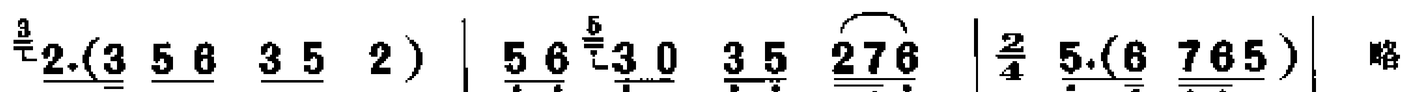
1＝G

【慢板】(♩＝50)





可是 他 枯黄消 瘦。 我 要 画(他) 欢 容 笑



口, 可是 他 满脸 忧 愁。

上例下句字位节奏均作紧缩。上句宽、下句紧，这样，与所表现的内容颇为吻合：仿佛上句提出的希望，下句却作相反的回答。

唱词前三后四格式，可使唱腔节奏有更多变化，同时，使唱腔更富于表现力。

2. 复对仗型

在上述两句唱腔基础上，又演变出另外两句唱腔。例如：

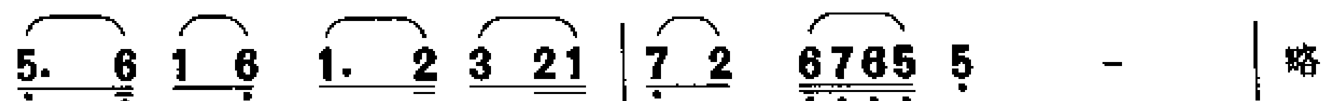
2－1 选自《祥林嫂》

1＝G

【慢中板】(♩＝72)



我 真 傻 我 真 笨， 我



又 是 懊 恼 又 是 恨。

上例可以看出：

① 上句落“$\underset{\cdot}{6}$”，下句落“$\underset{\cdot}{5}$”，即是1－1的自由移位，其旋律可说基本上是在1－1的下四度关系上，当然，并非是严格的移宫换调。

② 其旋律、腔幅、节奏等变化均与单对仗型相似，这里从略。

③ 2－1与1－1结合起来，可构成四句体的复对仗型。例图如下：

上句 ⊢— 2 ⎫
　　　　　　⎬ 单对仗 ⎫
下句 ⊢— 1 ⎭　　　　⎪
　　　　　　　　　　　⎬ 复对仗
上句 ⊢— 6̣ ⎫　　　　⎪
　　　　　　⎬ 单对仗 ⎭
下句 ⊢— 5̣ ⎭

但是，上句落“2”，下句不一定就要接落“1”，亦可接落“5̣”；反之，上句落“6̣”，下句亦可接落“1”，只要上、下句间隔分明，相互易换都是可以的。由于这四句可以相互易换，因此变化更多样了。例如：

2－2　选自《梁祝》

1＝G

【慢中板】(♩＝60)

4/4 5̣ 6 1 2312 323 | 2321 2 35 2.(5 4 3) | 1 6 5321 1.212 523 |

(梁)贤　妹　妹　我　想　你，　衣　冠　不　整

6̣ 3 21 6121 1 27 | 67656 2376 5(325 3276) | 3 3 5. 6 2 2 1 2 7 |

无　心　理。　(祝)梁　哥　哥(啊)

7 65 5672 65656 3 0 | 6 2 32 3 2 2 0 | 3 65 5632 1(5 6532) | 略

我　想　你，　哪　日　不　想　到夜　里。

上例各句落音是“2、5̣、6̣、1”。

根据易换方法，就可有如下几种：

腔组	腔段	上句 ⊢—	2	2	2	6̣	6̣
		下句 ⊢—	1	5̣	1	1	5̣
	腔段	上句 ⊢—	6̣	6̣	2	2	6̣
		下句 ⊢—	5̣	1	5̣	5̣	1

可见上下句搭配是相当灵活，这就给表现人物感情提供了许多方便，何况还有其他手法，如运用移宫换调等等，在表现上有更广阔的余地。2－2中“无心理”后的拖腔，就有移宫(即以“5̣”为宫)的特点，使感情表现更为深沉含蓄。

3. 起承转合

只是上下句无限反复会缺乏对比，感到单调，因此在上下句对仗型基础上，需要变化，求得对比，于是发展出起承转合（四句体）的结构型。例如：

3-1 选自《忠魂鹃血》

1＝G

【中板】(♩＝84)

4/4 3 2 3 3 ²1 0 | 1 2 1 2 1 5 3 | 3 1 2 3 2(5 3 2) |
（只 见 那） 十间 房 子 九 间 空，

⁶3 5 6 1 7 | 6 5 6 5.(6 7 6) | 5 6 1 6 6 1 2 |
奸 淫 掳 掠 谁 人 管？ 男 哭 女 号

2 7 7 7 6 7· | 5 6 6 5 5 6 7 6 7 | 5 6 2 3 2 1 1 - | 略
不 忍 闻， 老 少 尸 首 满 田 岸。

上例第三句即是转句，唱腔落在“7”音上，给人有极不稳定之感，更具有动的功能。实际上，这一转句“不忍闻”旋律已转人下四度宫音系统，即以“5（5）”为宫了，“7（7）”也可说是“3”音，这种以“5”为宫的手法，是越剧中宜于表现悲切激愤的“弦下腔”的典型手法。由于这一转，在音乐色彩上有着较强的对比性，同时也将“男哭女号不忍闻”的悲惨景象揭示得深切动人。

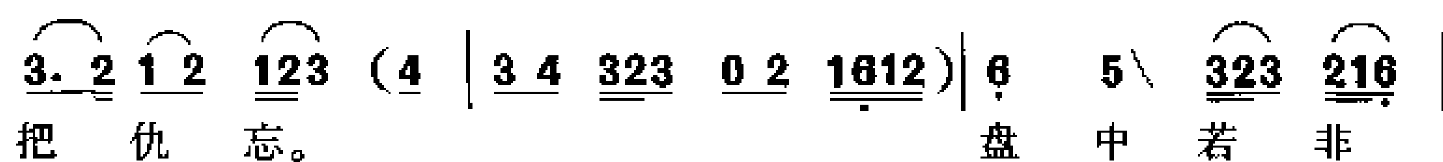
再一种起承转合结构型有着较强的戏剧性，从旋律上看，已发展出“三上一下”的结构，这种结构常用于剧中人的激动处。例如：

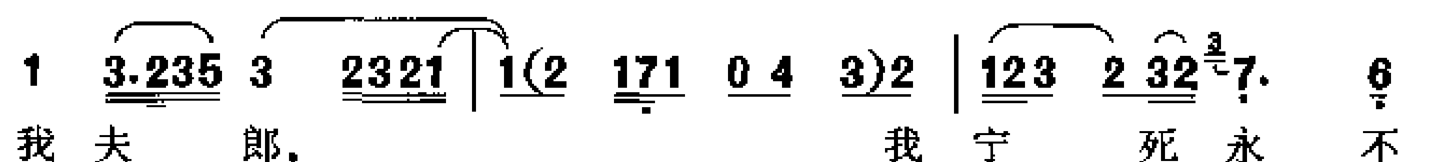
3-2 选自《香妃》

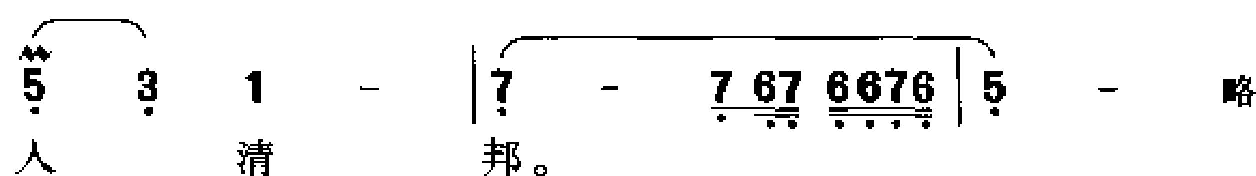
1＝G

【慢中板】

4/4 1 2 1 2 5 3 | ³1 1 2(5 4)3 | 3 5 ⁵3 2 3 |
若 是 我 夫 一 命 丧， 我 香 妃 岂 能







上例各句落音均不同,既有起承转合的结构特点,又是"三上一下"的结构形式。由此可见,唱腔的结构形式不能机械地死定公式,需视各种条件相对而定。比如3-2第三句落"1"音,照越剧的上下句基本结构,下句则应落"1"音,且又有稳定性,但这里由于第二句落在"3"音上,旋律有强烈的不稳定倾向,于是接着第三句虽落"1"音,却是第二句的延伸,因此旋律还存在不稳定趋向,起着转句的作用,直到第四句,才渐趋稳定,相对完满地构成这一腔组。

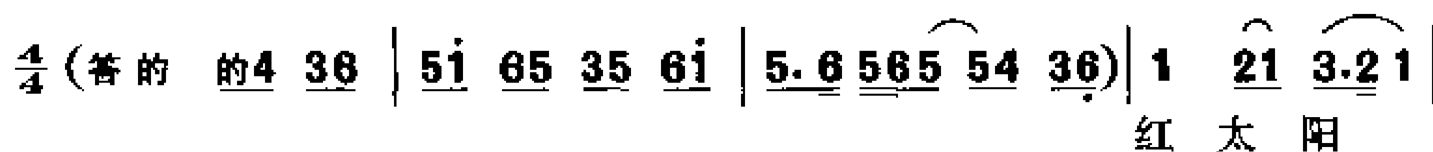
转句不仅在音乐上能起对比作用,在内容和艺术上也具有重要的表现意义。越剧在长期艺术实践中积累了许多转句形式,值得我们研究。为简要说明问题,以同样四句唱词作多种转句的处理,以资参考:

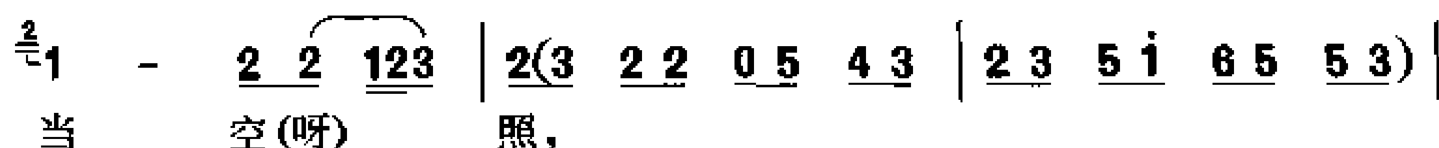
3-3 四工腔

① 原型 选自《婚姻曲》

1=F

【中板】(♩=约144)





2 2· 3 3 1 2 | 2 - 2 3532 | 1.(2 1 1 5 3 561 |
五 星 红 旗 迎 风 飘。

1· 6 561 6 5 3 2) | 2 2 7 6 | 7 6 5· 6 6 5 3 0 |
敲 锣 打 鼓 连 天 响，

7 7 6 5 6 7 2 | 2 72 7 6 6 5· | 1· 2 3 5 2 1 6 3 | 5 - 略
秧 歌 莲 湘 齐 欢 笑。

下面将原型的第三句唱腔作多种转句处理，第一、二、四句唱腔不变。

②以紧为转

2 2 767 567 6 |
敲 锣 打 鼓 连 天 响，

③以宽为转

1· 2 3 5 | 3· 5 3 2 2 1· | 2 2 1· 2 3 5 |
敲 锣 打 鼓 连 天

3 5 3 2 - 3 2 | 1 0 2 1 2 7 0 |
响，

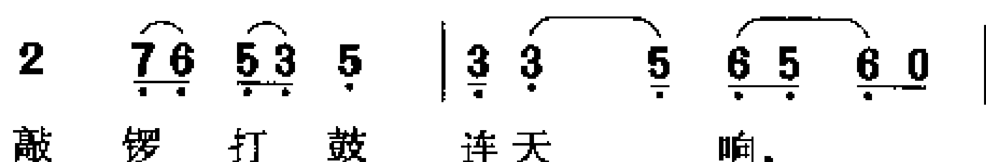
④以高为转

5 31 6 5 | 3.2 12 3 - | 3 5 6.1 53 | 2 * 17 56 72 |
敲 锣 打 鼓 连 天 响， 秧 歌 莲 湘

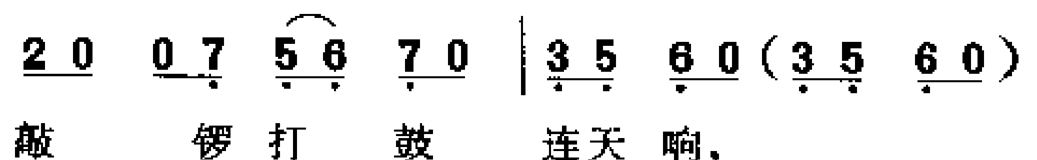
---

* 由于转句旋律移高，因而接第四句第一字时旋律也需相应移高，使它衔接起来。

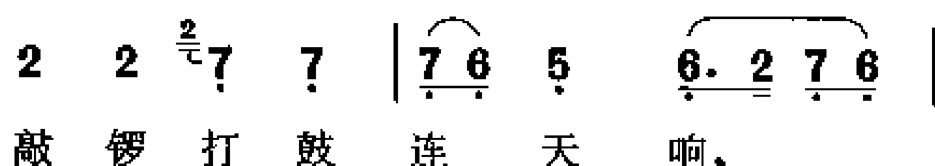
⑤以低为转



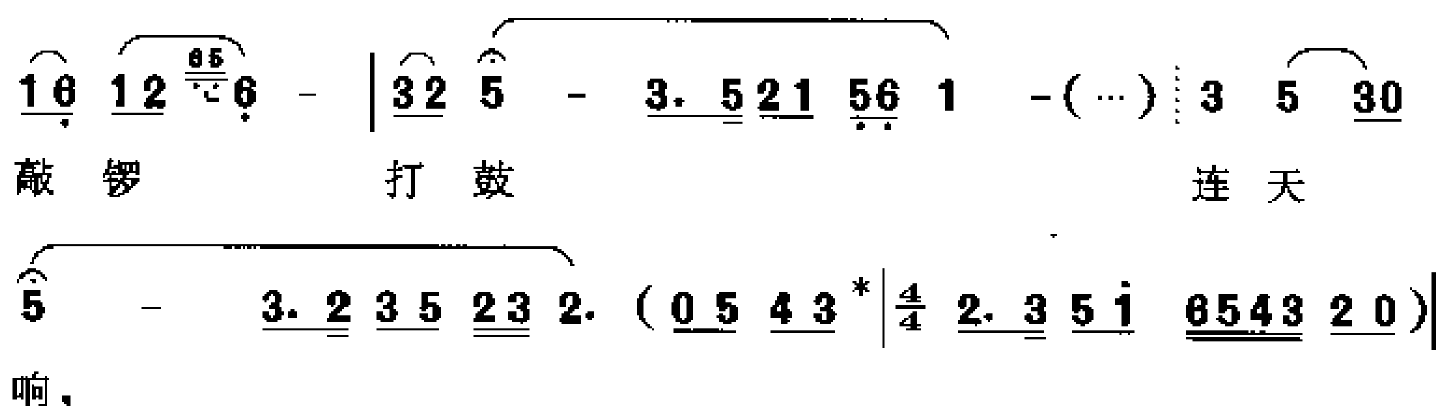
⑥以断为转



⑦以连为转

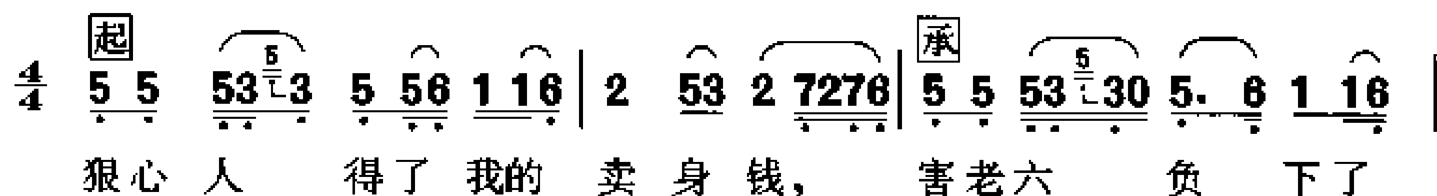


⑧以散为转



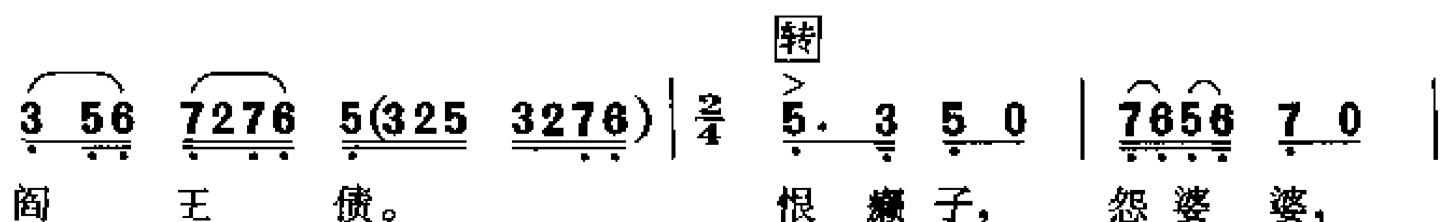
⑨以垛为转　选自《祥林嫂》

1＝G
【中板】(♩＝72)

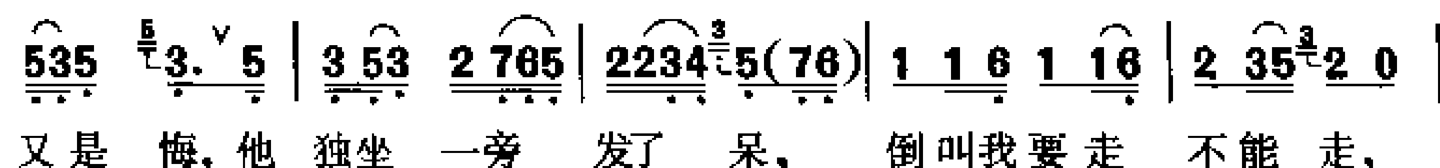


---

* 散板后转整板，可通过间奏，也可直接进入下句唱腔。
以垛为转——单独一句不能成垛。









上例中$\frac{2}{4}$节拍部分的唱词写法是上下句，唱腔也似乎有上下句之分，但由于其紧凑节奏的处理，因而使之具有垛句的性质。总起来看，$\frac{2}{4}$节拍部分就是以垛代转的处理方法。

转句处理手法还有很多，这里不一一列举。

词格与腔格的变化

越剧唱腔，简单地看只是上下两句，其实变化无穷。它根据唱词增减，可作多种变化。在七字句（主体唱词）基础上，可衍化出十字句、五字句及长短不等句。还有一种特殊腔句，即在句前加帽，句间插腰，句后搭尾等。

1. 唱词增多

十字句——每句唱词由三、三、四词格组成。十字句常用于较慢的板式，加之三个腔节规整平稳，腔幅较大，因此比七字句更富于抒情性。

例如：

1－1 选自《壮丽青春》

1＝G

【慢中板】(♩＝72)

4/4 1 6 1 2 5323 2 1 | 1 6 1 2 12 ¹6 0 | 6 1 2 12 3235 |

女 儿 家 做 工 作 受 尽 欺

2·(3 4 5 3 2 1 6 | 2 3 232 2 5 4 3) | 2 2 1 2 3 5 |

凌， 结了 婚

6 1 1 6· | 6 5 3 2 1 1 6 | 1(2 171 1 2 7 6) |

有 归 宿 幸 福 一 生。

3 5 7 6 7 2 | 2 6 7 2 6 5· | 2 6 2 ³2 5 |

梁 仁 阶 九 年 来 爱 你 情

6·(7 2 3 7 5 6)1 | 6 2 4 3 23 1 | 6 6 5672 6 5· |

深， 我 羡 慕 你 有佳 偶

3 5 2 2 32 3 | 5 35 0 6 7· 2 656 | 5 － 略

我 也 安 心。

加帽——在句前加若干字(一般是三个字)称为加帽。加帽有单句式和多句式两种，其唱腔都落在不稳定音上，还有内部扩充与外部扩充两种。

外部扩充的加帽，不必要时可以去掉，不会影响唱腔的结构。例如：

1－2 选自《红楼梦》

1＝G

【慢中板】(♩＝72)



上例"读得我"三字，唱腔是外部扩充加帽，因此可以去掉不用，仍能符合唱腔正常"板眼"的进行。但如处理成内部扩充的加帽则不能去掉。如：

1－3

1＝G



因为内部扩充加帽是与主体唱词在"板眼"节奏上组合成一体的，所以不能去掉。否则，主体唱词在"中眼"开唱，板性就不对了。

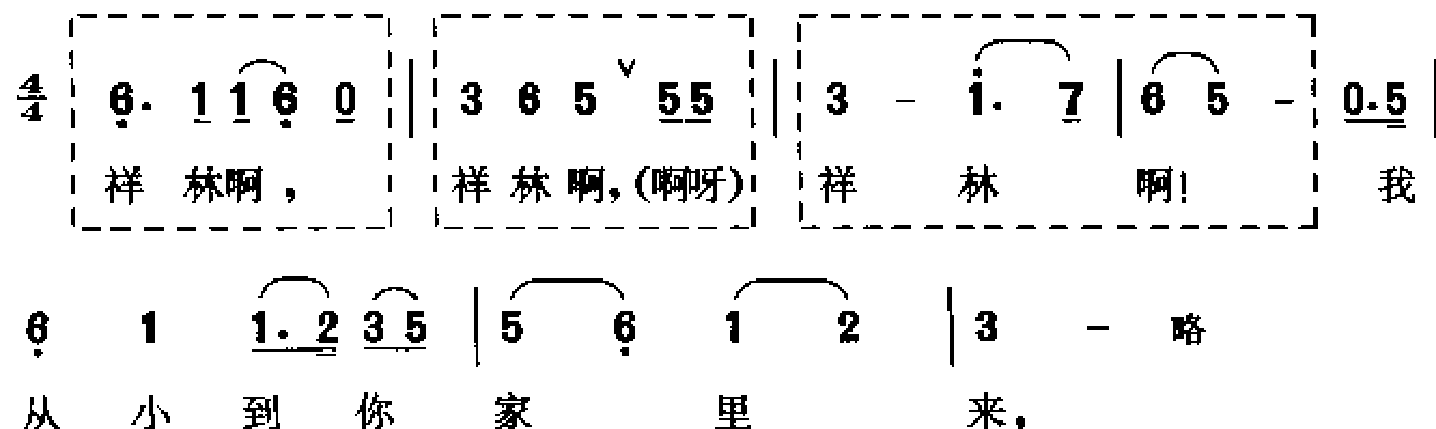
以上列举了单句式加帽，下面再看多句式加帽。

多句式加帽也是常用手法，如越剧《祥林嫂》第一场中，为了强调祥林嫂哭呼祥林的急切悲凄之情，连续用了三个"祥林啊"，这是运用多句式的加帽手法。

1－4

1＝D

♩＝120



上例的多句式加帽，腔幅虽大，但不是独立腔句，而是主体唱词的外部扩充。

插腰——在句间插人若干个词组，或句间加腔扩展，或句间加人间奏，均称为插腰。其唱腔都处于不稳定状态，具有较强的律动性。

在句间夹人的若干词组，大多是用四字或五字的垛句，亦称句间夹垛。垛句特点是字数相等、节奏对衬、音调排比而旋律不太复杂，近似口语但富于戏剧性。例如：

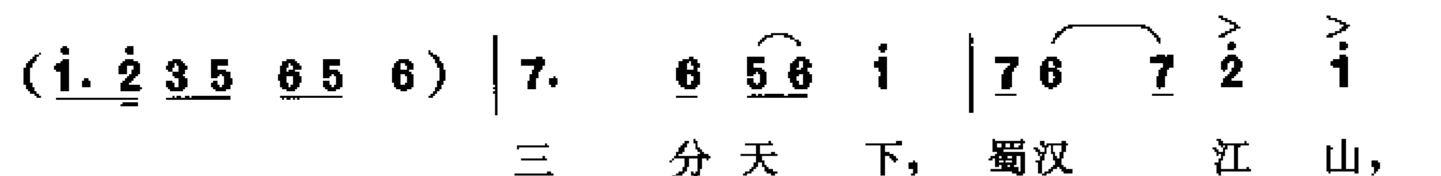
1－5 选自《北地王·哭庙》

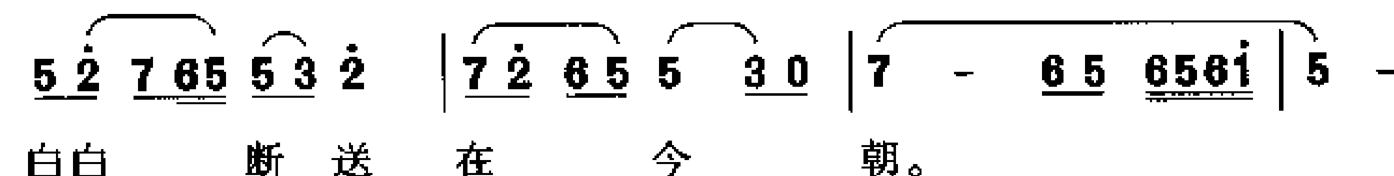
1＝D

稍散、稍快(♩＝120)









上例在“把先帝”和“白白断送在今朝”中间夹人七个垛句，听来激越昂扬，戏剧性强烈。而且，节奏紧凑的垛句与“把先帝”、“在今朝”的松缓音调有着明显对比，使音乐形象更为完善。

另外，还有在句间不加字而加腔扩展。例如：

1－6 选自《红楼梦》

1＝G

♩＝100

4/4 5 - 3.5 3 | 2. 3 5 6/5 | 3.5 32 12 35 | 1 - 0 53 |

秋 千 架 畔

2 3/2 12 7 | 65 6 0 56 | 72 76 6/70 6 | 5 -

听 笑 声（啊）。

上例“畔”字后的拖腔亦可去掉，直接进入“听”字，但为了更好抒情，运用了插腰手法，予以加腔扩展。

插腰再一种方法是句间加间奏。例如：

1－7 选自《红楼梦》

1＝G

【紧中板】（♩＝100）

4/4 3 - 353 21 | 6.1 61 20 35 | 2 - 2(5 43) | 2.5 32 1.3 72 |

添 香 并 立 观 书

（插：5 43）

6 - 6(2 17) | 6. 1 3 5 | (5.6 76 53 5) | 6 1 5 36 | 1 - 略

画， 步 月 随 行 踏 苍 苔。

（插：5.6 76 53 5）

越剧唱腔句间一般是不加间奏的，上例为了加强唱词的形象意义，句间加插了间奏，获得了一定的艺术效果。

句间插腰的创腔手法，对加强唱句的戏剧性和抒情性是很有作用的。

搭尾——常在唱段段落处重复下句，或重复下句的末尾几个字，或另加若干字，均称搭尾。搭尾也有单句和多句之分，且又有内部和外部之别，其唱腔都属下句性质，也就是下句唱腔的补充。例如：

1－8 ① 选自《前见姑》

1＝G

【中板】(♩＝82)

4/4 6 3 6 1 1 61 | 65 32 1 01 | 6 － 532 | 2. 3 7 6 | 5 －

难 道 我 方卿 就 无功 名，就 无 功 名。

按常规，上例第一个“无功名”唱腔就可结束，但这里为了强调方卿的坚定信念，运用外部搭尾形式，重复“就无功名”四字，唱腔由紧至松，语气昂然沉着，表现出方卿坚定而泰然的神态。

上例是单句搭尾，下面再列举多句搭尾，用多句搭尾形式，常是为了要特别强调某一内容，使它展现得更为充分。例如：

② 选自《彩楼记》

1＝G

♩＝100

4/4 2 － 7 6 | 25 6 7 － | 5. 6 1. 2 | 56 10 56 10 |

羞 煞 我 爹 爹 浅 眼 孔， 浅眼孔，浅眼孔，

5. 5 3 2 | 1.(2 3 5 2 1 7 6 | 1 － 0 0) ‖

浅 眼 孔。

上例中用律动性较强的内部扩充形式连续唱了四个“浅眼孔”，节奏忽松忽紧，音调忽起忽落，将词义表现得相当生动。

另外，有时为内容需要，搭尾仅重复一字，使它凸现出来，也颇有效果。例如：

③ 选自《祥林嫂》

1＝G

【中板】(♩＝72)

4/4 06 | 5 656 535 30 | 5 6 61 6 | 3 2 1 － | 5 1 1 － 略

我 拼 着 命 山 高 路 窄 无 处 寻， 寻(啊)！

上例用搭尾形式突出了“寻”字，将祥林嫂失去儿子阿毛而神情恍惚，到处寻找的形象描绘了出来。

一个唱段的末句，常常具有小结的意义。因此用搭尾（常用外部扩充）形式予以强调，使之凸现出来，加深听者印象，是很有必要的。

以上介绍了唱词增多的几种常用技法，下面简要谈谈唱词减少的问题。

2. 唱词减少

基本句式是七字句，但也可减少为五字句、六字句等。唱词字数虽然减少，但唱腔的上下句结构还是不变，只是腔节有所变化。

2－1 ① 五字句　选自《祥林嫂》齐唱

1＝G

♩＝100

2/4 1 1 6 | 2 3 1 | 2. 1 3 5 | 2(5 3 5 | 2 1 6 1) |

不做　再　醮　妇，

3 2 3 5 | 2 3 6 | 1. 2 3532 | 1 － | 略

辛　苦　也　鲜　甜。

② 六字句　选自《关汉卿》

1＝G

【慢中板】(♩＝60)

4/4 2 2 1235 3 2 7 | 2 3 5 6.(5 356) |

血 写　字　比　墨　贵，

2 3 1 2 3. 0 | 3521 6123 1.(7 6123) | 略

壮　士　死　山　河　撼。

七字句是三个腔节，五字句和六字句则变为两个腔节，但其音调、结构、落音均与七字句相似。

字数减少的唱句常以五字句为多。这种句式，旋律比较欢悦，节奏明快，因而在唱段中大多是表现乐观、欢快的情绪。

根据唱词增减的方法，也可处理好长短句。虽然越剧以七字句词格为主，长短句并不多用，但偶尔用之，却能使唱腔节奏多变，旋律新颖。例如：

2-2 ① 选自《祥林嫂》

1＝D

♩＝120

上句　　　　　　　　　　　　　　　　下句

4/4 3 3 2 | 1 12 2 0 | 3 1 2 | 3. 3 2 0 | 3 2 1 | 2 2 2 |

看来是　婆婆她　为钱财　主意定，纵然　是　说破　了

6 1 6 | 7 6 | 6. 5 6 | (6 6) | 7. 5 6 6 | 5 - | 略

舌尖　　也　徒　劳。

上例上句中有十二字，以三字垛句方式处理，一句唱腔构成四个腔节；下句中有十一个字，也同样是四个腔节。我们从中可以看出，它的节奏、旋律与一般越剧唱腔不同，这对表达人物的感情有着独特的功能。

② 选自《劈山救母》

1＝G

【慢中板】(♩＝72)

上句　　　　　　　　　　　　　　　　下句

4/4 1. 6 1 3 5 | 6 56 72 6 - | 1 2 3 12 | 35 3 21 61 ∨ 1 |

飞　鸟回窝，　　　　　　樵夫打柴归　　　家，我

6 1. 1 65 | 3 5.(6 76 5) | 1 65 3 1 | 1 65 6 6 | 5 - 略

读书　人(啊)何处　　　　可　　　歇　脚。

上例可说是一上二下的结构型。上句中有四个字，第一下句中有六个字，第二下句中有十个字。这段腔的字位节奏、音调运腔都很自然；“何处”后的间奏加得恰当，仿佛将词义中的问号表露了出来。

板式的变化

所谓板式，是指戏曲中“板腔体”音乐根据节拍、节奏、速度等划分

的唱腔格式。

越剧常用板式有〔中板〕、〔慢中板〕、〔慢板〕、〔快中板〕、〔连板〕、〔快板〕、〔嚣板〕、〔散板〕等。50年代后，又发展出若干新的板式。

一般说，速度慢的板式旋律较繁，速度快则简。假如说〔中板〕是基本腔格的话，那末在它的基础上通过节拍、节奏、速度、腔幅、调性及伴奏形式等变化，派生出其他不同板式。一个剧种板式越丰富，表现范围越广，揭示人物感情手段就多；反之，局限性就大，表现力则差。

1. 板式的衍化

越剧在70多年的发展过程中，衍化出近十种板式，现以〔中板〕"复对仗"四句格为基础作各种板式的变化，看看这些板式是怎样衍化出来的。

〔中板〕——速度中等，♩＝约75－84；$\frac{4}{4}$节拍，俗称一板三眼；以两小节为基本句幅。乐段结束时，尾腔常作延伸，使其有段落感。唱腔叙述性较强。

1－1

① 1＝G

【中板】(♩＝约75－84)

$\frac{4}{4}$ 6 12 3 21 | 61 35 2(5 43) | 2 35 3 21 |

一 二 三 四 五 六 七， 二 二 三 四

6.1 23 1(5 32) | 53 56 2 32 7 | 676 527 6.(2 17) |

五 六 七， 三 二 三四 五 六 七。

其一

6 232 161 6 | 62 76 5 - | ‖

四 二 三 四 五 六 七。

其二

6. 53 2. 3 7 6 | 5 - 0 0 ‖

五 六 七。

〔慢板〕或〔慢中板〕——速度较慢，♩＝约30－60，$\frac{4}{4}$节拍。由于速度慢，唱腔与间奏的旋律相应地加繁。〔慢板〕与〔慢中板〕旋律接近，故只举一例说明。一句中的第三腔节，常常腔幅扩大，用以抒情，见下例中的比较。

② 1＝G

【慢板】或【慢中板】(♩＝约 50)

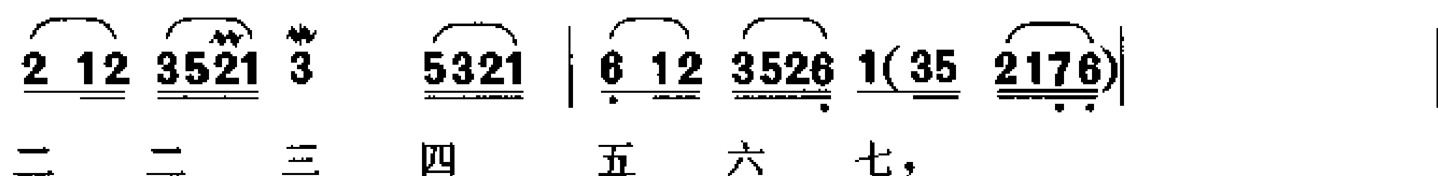
其一



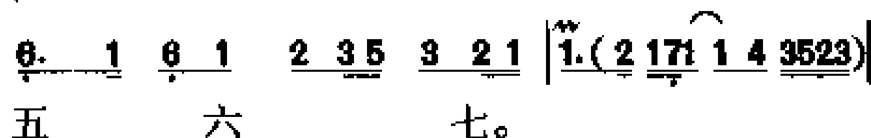
其二

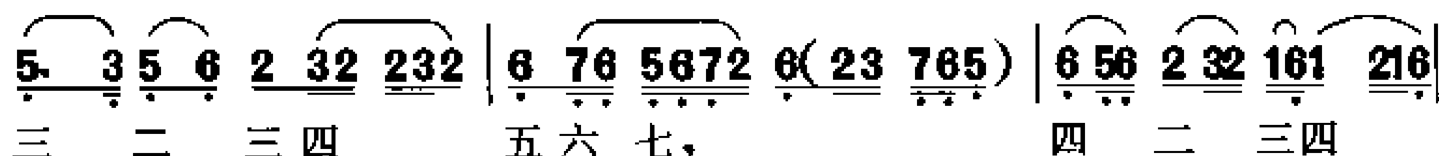


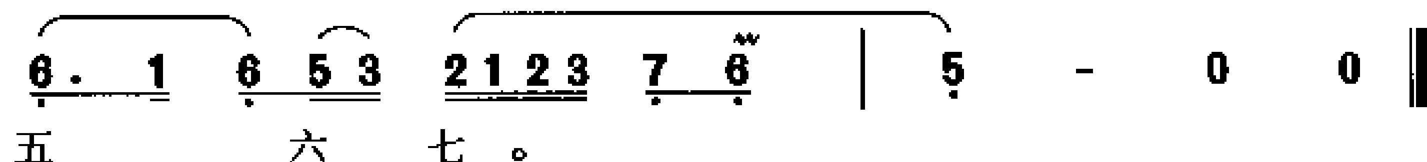
其一



其二



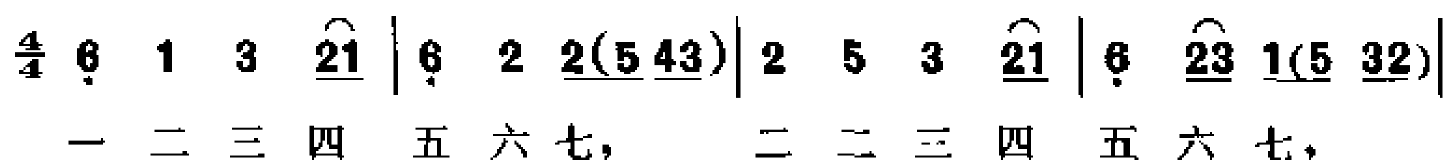


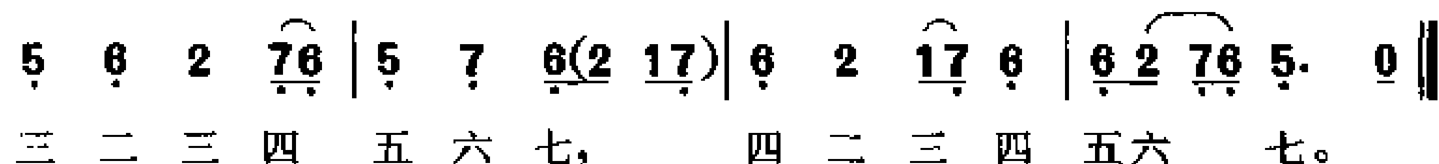


〔快中板〕(或称〔紧中板〕)——速度较快，♩＝约84－130，$\frac{4}{4}$节拍。因速度较快，旋律相应地简化。结束句腔幅稍作伸展以示结束。宜于表现激愤、紧迫的感情。

③ 1＝G

【快中板】(♩＝约 84—130)

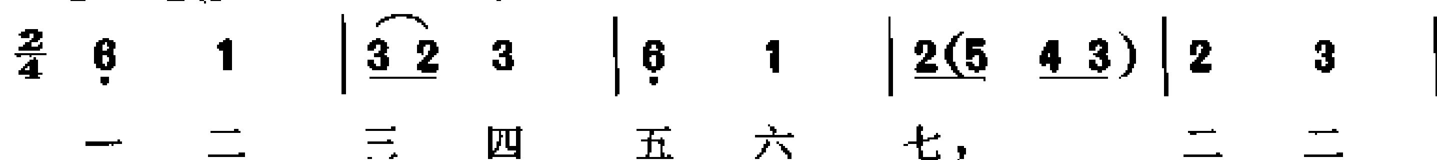


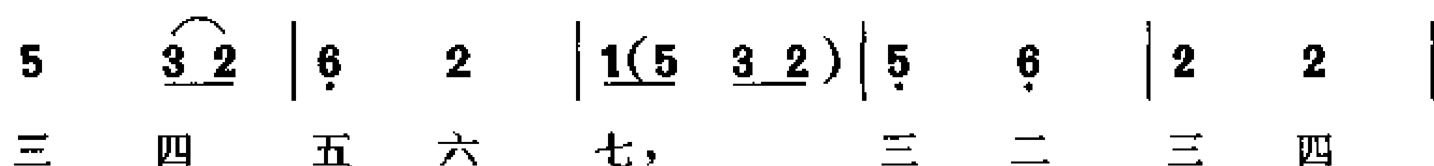


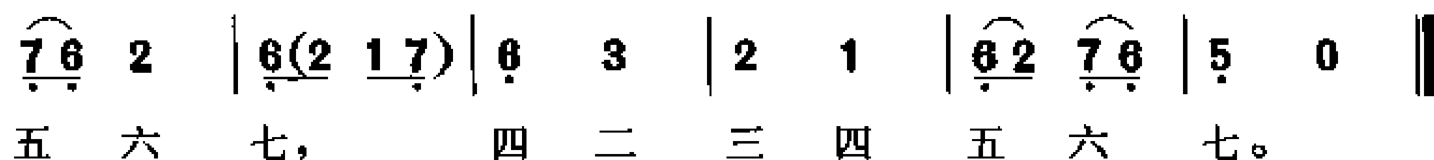
〔连板〕—— 速度为♩＝约 100—150，$\frac{2}{4}$节拍。旋律简单，节奏铿锵，宜于表现愤怒、激动等感情。

④ 1＝G

【连板】(♩＝约 100—150)



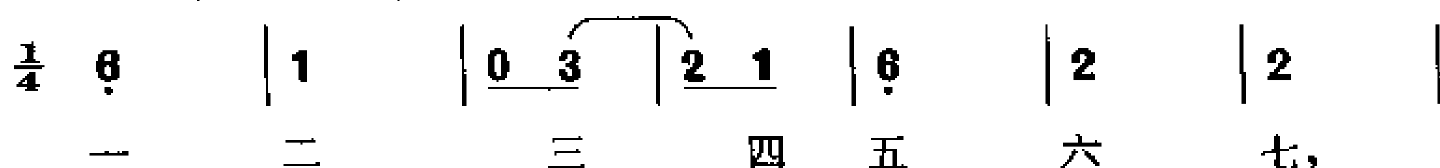


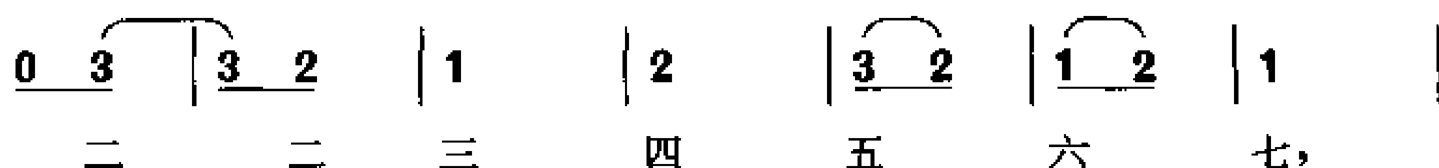


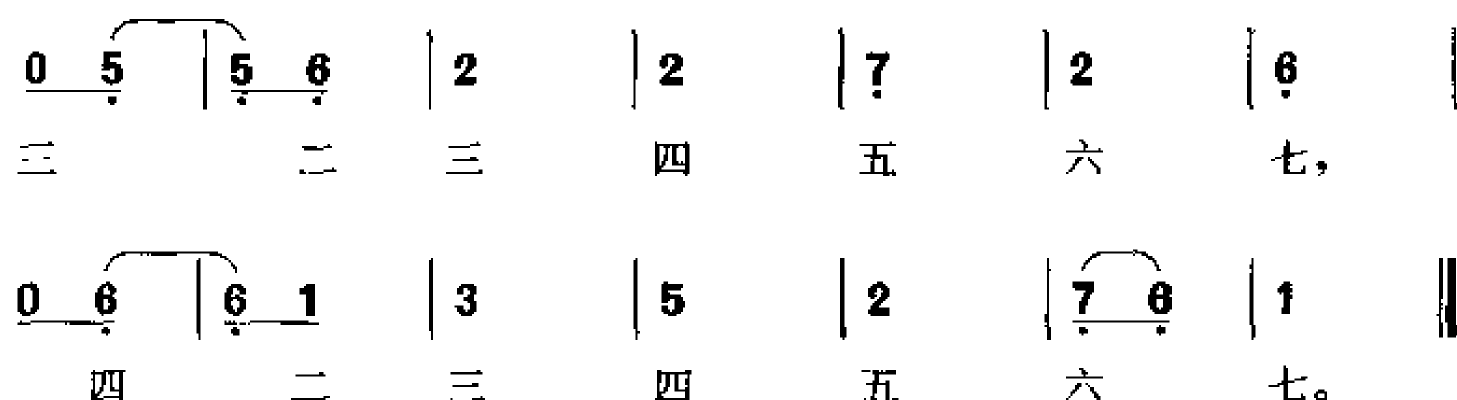
〔快板〕(或称〔一字板〕)—— 速度为♩＝约200，$\frac{1}{4}$节拍。由于速度快，旋律更简，接近于自然语态，并用半拍休止作换气用。宜于表现急切、辩解等场面。

⑤ 1＝G

【快板】(♩＝约 200)







〔嚣板〕(或称〔紧拉散唱〕)——唱腔的节奏和速度较自由，伴奏则以 $\frac{2}{8}$ 节拍紧相衬托，构成了紧拉散唱的形式，这种“紧伴宽唱”的特殊节奏，颇宜表现剧中人内紧外松的矛盾心理。

⑥ 1＝G

【嚣板】（紧拉散唱）

伴奏

唱腔

稍自由地散唱

一　二　三　四　五

六　七，

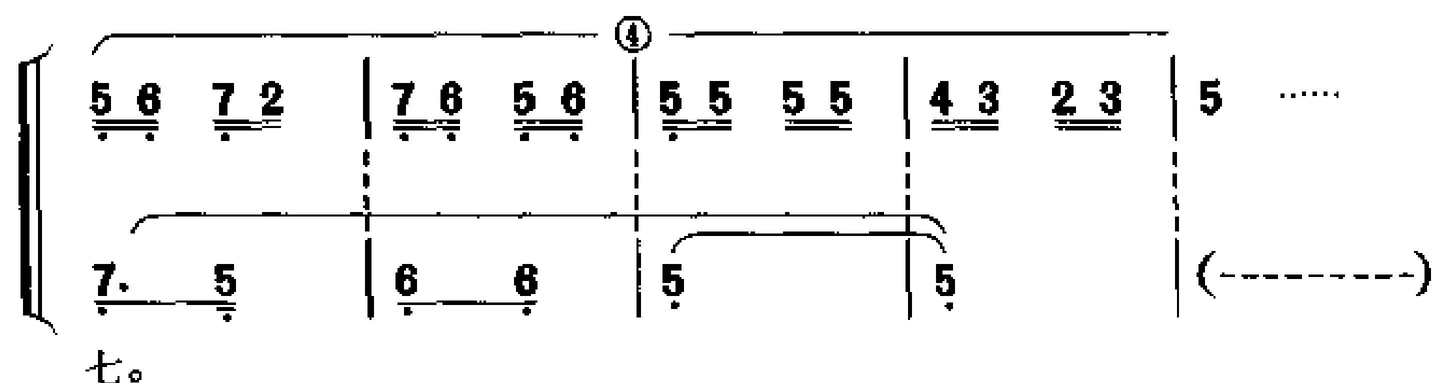
23 21 | 65 61 | 23 22 | 05 35 | 23 25 | 05 35 |
2 | 2 1 | 1 6 | 1 | 1 0 | 6 |
二 二 三 四 五

①
16 51 | 05 32 | 16 53 | 25 32 | 16 51 | 05 32 |
2 | 7 | 1 | 1 | (—— | ——) |
六 七，

17 61 | 65 35 | 23 25 | 05 32 | 16 53 | 25 32 |
6 | 2 | 2 3 | 5 | 5 0 | 6 |
三 二 三 四 五

③
16 51 | 03 27 | 67 25 | 32 17 | 67 56 | 02 17 |
2 | 2. 5 | 7 2 | 6 | 6 0 | 0 |
六 七，

67 25 | 32 17 | 67 65 | 67 65 | 32 35 | 23 76 |
6 | 2 | 7 5 | 6 | 3 | 2 |
四 二 三 四 五 六

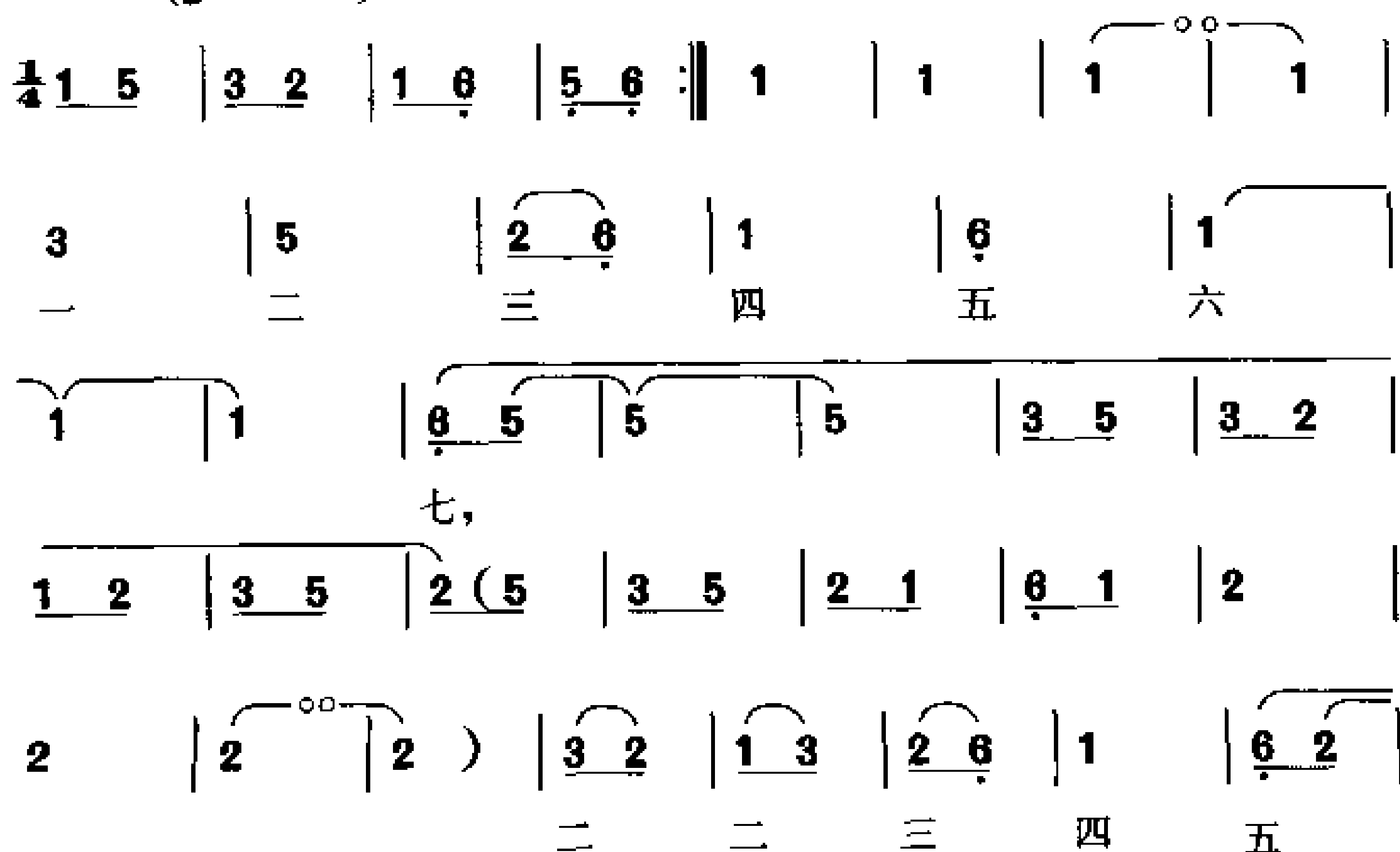


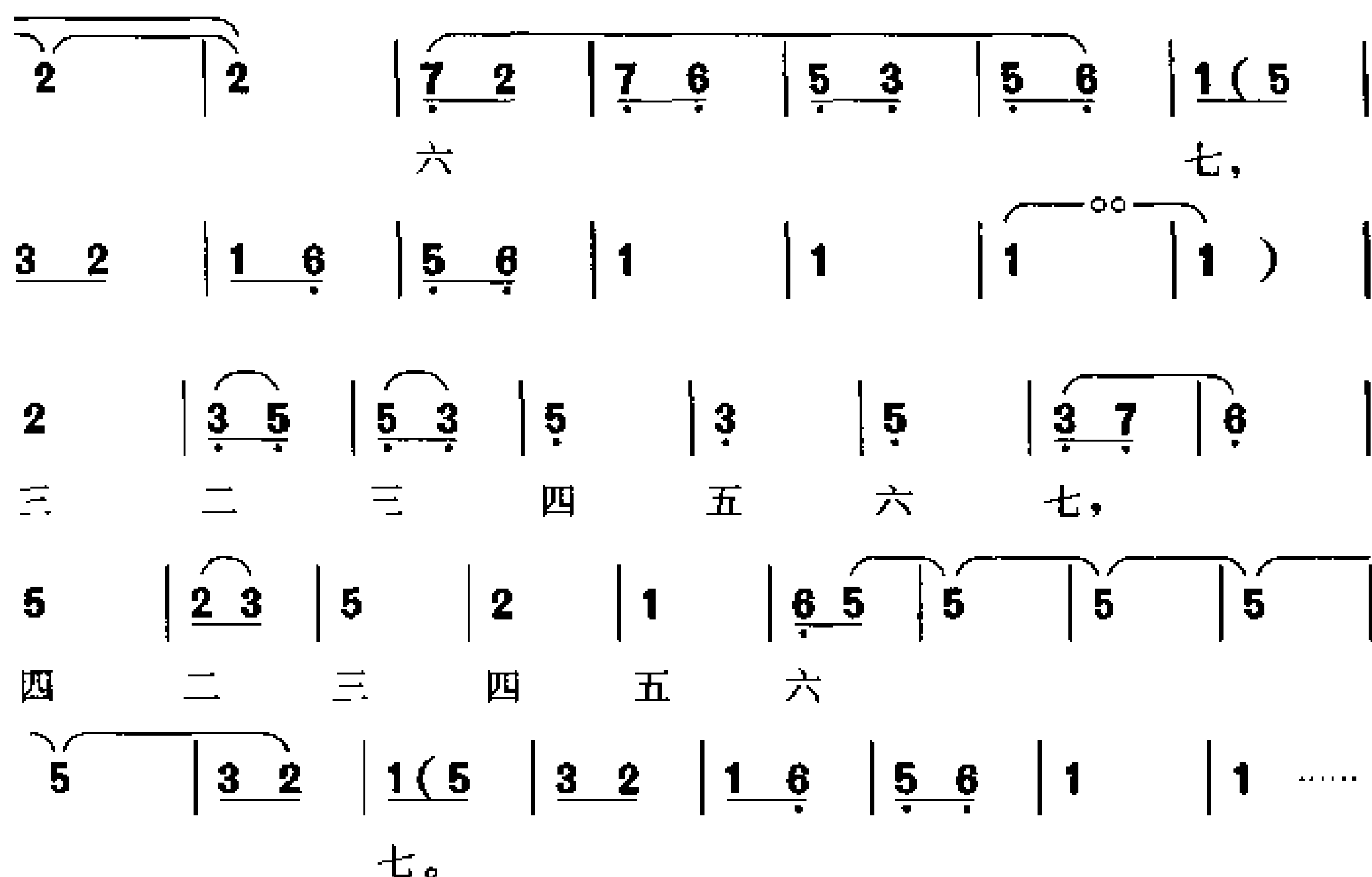
注：〔嚣板〕"过门"是回复式，谱例中①是"1"音"过门"；②是"2"音"过门"；其他类推。

"过门"是个广义词，应分唱前的引奏，唱中的间奏和唱后的尾奏三种。

〔散板〕——唱腔与〔嚣板〕相似，只是伴奏是散拉，也就是散拉散唱形式，这里不再举例说明。

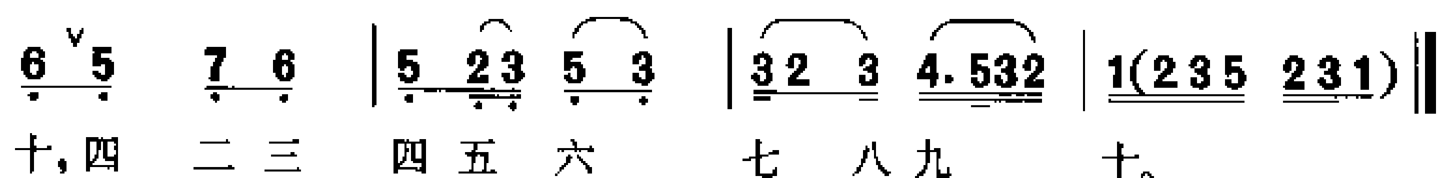
〔紧板〕——借用滩簧剧种中〔紧板〕节奏，音乐语言仍是越剧的。$\frac{1}{4}$节拍。曲调在〔嚣板〕基础上发展而来。词汇分逗自由，沿用越剧韵音"过门"，且接唱自由。宜于表现急促、紧张的气氛。





〔流水板〕——为了突破越剧唱腔板起板落、块块成型的方整感，借鉴北方戏曲中眼起但非每句抢板的形式，成为$\frac{2}{4}$节拍的〔流水板〕。这种板式，不如〔快板〕的急促，也无〔中板〕的平稳，对描写人物内心踌躇不安的情绪较为合适。

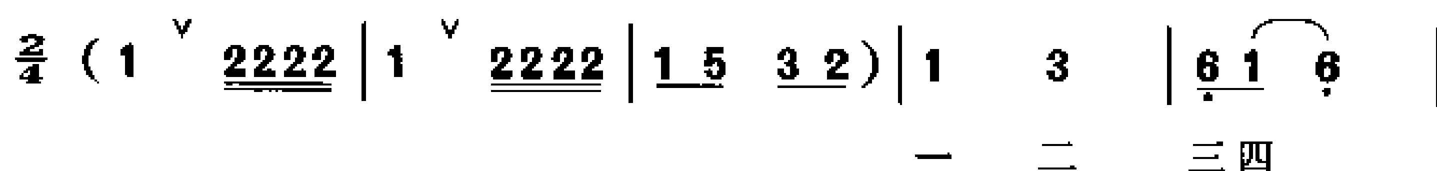




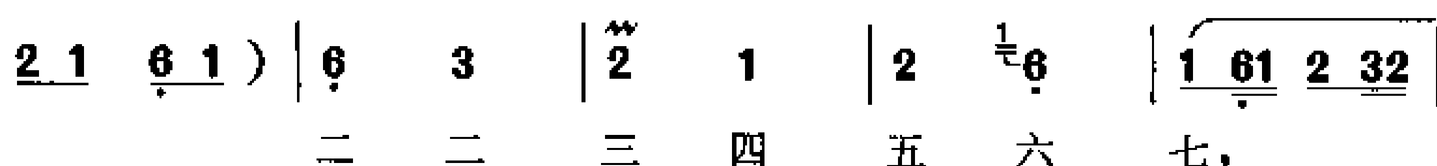
〔二凡板〕——是吸收绍剧的〔二凡〕，越剧中称为〔南调〕。$\frac{2}{4}$ 节拍，中等速度，是“紧伴宽唱”的另一种形式，宜于表现欢悦等情绪。

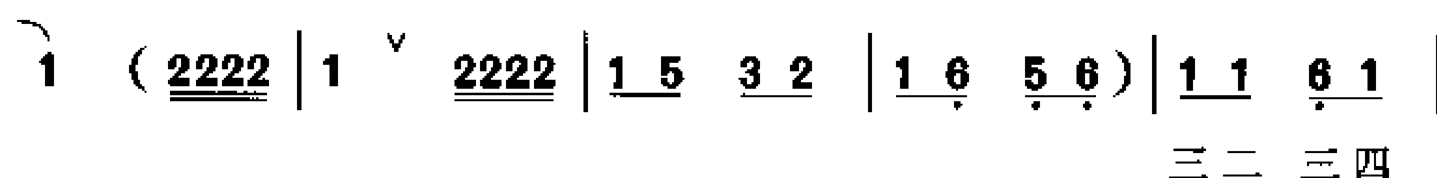
⑨ 1＝G

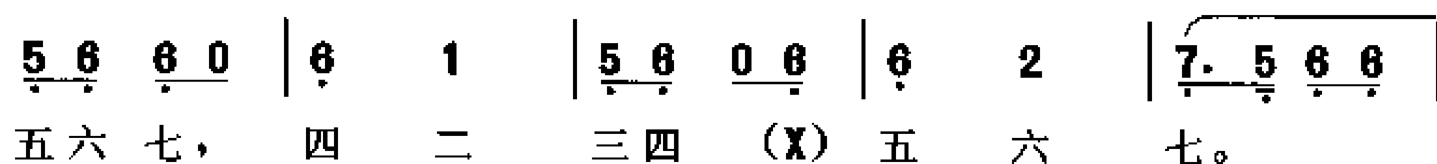
【二凡板】(♩＝130)













〔导板〕及〔回龙〕——借鉴于京剧，却赋予了越剧的特色。〔导板〕及〔回龙〕是独立性的腔句。〔导板〕是上句散唱，富有戏剧性；〔回龙〕是下句整唱，特点是一垛（三字或四字垛）二平（七字句）三长腔，是作为〔导板〕后衔接正板的媒介性独立腔句。

⑩ 1＝G

【导板】

サ（5. 6 5 3 2·1 6 6 5 －）| 3 3 2321 1 6
一二 三

1 － 6 1 6 0 5 － 3·5 3 2 1 2 3 1 2 －（接打击乐）
四 五 六 七，

⑪ 1＝G

【回龙】（♩＝约70）

2/4 2 2 1 2 | 3 0 | 2 3 2 1 | 6 0 | 2 2 1 2 |
一二 三 二 二 三， 三二

3 2 3 | 2 3 2 1 | 6 5 6 | 0 7 | 6 7 6 5 | 1· 2 |
三 四， 四二 三 四， 五 二三 四 五

3 2 5 3 | 2 － | 2 0 5 3 | 2· 3 2 6 | 7 2 7 6 | 5（可接过门）
六 七。

〔清板〕——不是独立的板式，而是不托弦乐伴奏只伴以鼓板的吟诵性清唱。它建筑在各种板式之上，如有〔慢清板〕、〔中清板〕等，宜于叙事，长短均可。这是吸收滩簧剧种中“起—平—落”的形式，即起部与落部有伴奏衬托，平部则是清唱。

〔清板〕的运用非常灵活，可以第一句直接清唱起，也可在唱段中间任何上句或下句后甩〔清板〕。但甩〔清板〕时唱腔必须有明显交待，如将第三腔节句幅拉宽，旋律作回环式进行。例如：

1－2

1＝G

【中板】

上句落“6”音 4/4 6 12 3 21 | 6 1 53 21 | 2.1 6(3 21 6) |

一 二 三 四 五 六 七，

上句落“3”音 4/4 6 12 32 3 | 5.6 32 1 2 | 3.(5 32 12 3) |

一 二 三 四 五 六 七，

下句落“1”音 4/4 2 35 53 21 | 6 1 53 26 | 1.(3 21 72 10) |

二 二 三 四 五 六 七，

下句落“5”音 4/4 2 35 53 21 | 3 5 2.7 63 | 5.(7 65 36 5) |

二 二 三 四 五 六 七，

伴奏或用： | 5.(6 43 23 5) |

唱完【清板】时要加入伴奏，也需有明显交待。交待方式除第三腔节拉宽外，第二腔节需用切分式的字位处理。例如：

1－3 1＝C

【中板】

上句 4/4 6 32 11 6 ˇ | 6. 1 2 35 | 2.(3 232 25 43 | 2 ……

一 二 三四 五 六 七，

下句 4/4 6 35 21 6 ˇ | 6. 1 23 1 | 6.1 56 72 76 |

二 二 三四 五 六 七，

5.(6 5 65 51 76 | 5 ……

以上介绍了几种常用板式，至于新板式的创造，还在不断实践中，有待进一步总结。

这里应指出，任何板式不能视为凝固的程式，它既有格律又能变化。一种板式，在表现感情的范围上既有它一定的限量，又有相当的容量，我们应该辩证地来认识各种板式的表现作用。

2. 不同板式的转接

不同板式的转接，就是在同一唱段中由甲板式到乙板式的转接。越剧（其他“板腔体”剧种也如此）中的板式转接方法是多种多样的。随着人物感情的突变或渐变，不同的板式能灵活地紧相转接而又不露痕迹。渐转或突转均可。所转部位在唱腔或“过门”中都能自由转接。

渐转——由于人物感情越来越激动，因而唱腔或“过门”也必然与之相适应，渐渐加快。反之则渐慢。

2－1　选自《沙漠王子·算命》

1＝G

♩＝82

4/4 7656 7265 5 2 3 5 0 | 6 5 3 2 1·21 5 0 | 5 6 6 3 |（渐快）

哪知道　人去楼空　人不　见，　已被抢去

5 6 1(2 7 6) | 3 6 5 3 5. 0 | 5. 6 7 2 7 6 0 |

做皇后。　王子乔装入宫去，

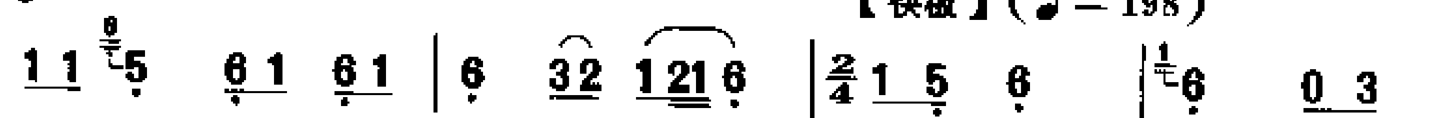
♩＝124

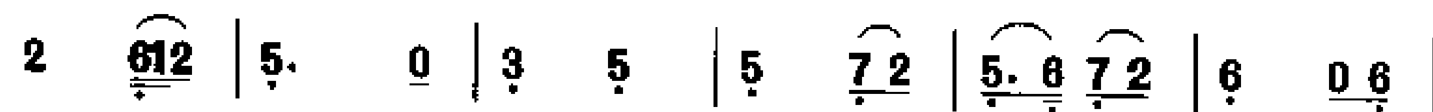
5 6 5 3 5 | 1. 2 7 6 5. 0 | 7 7 7 0 5 6 5 6 |

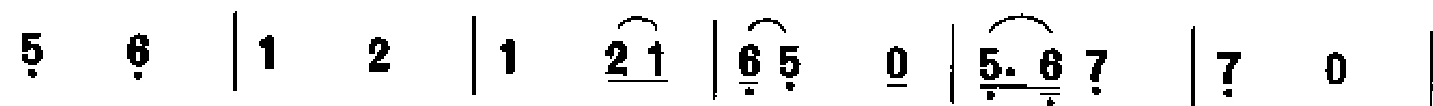
送花互诉相思愁。　那时候流泪眼对

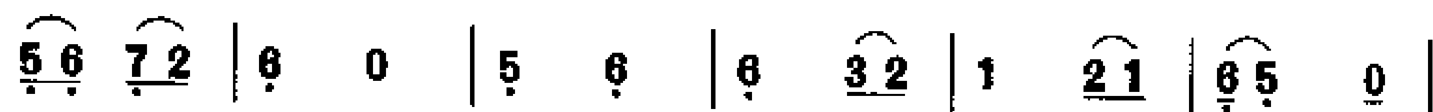
5 2 7 6 7 | 1 5 6 0 1 6 3 5 | 2 1 21 5. 0 |

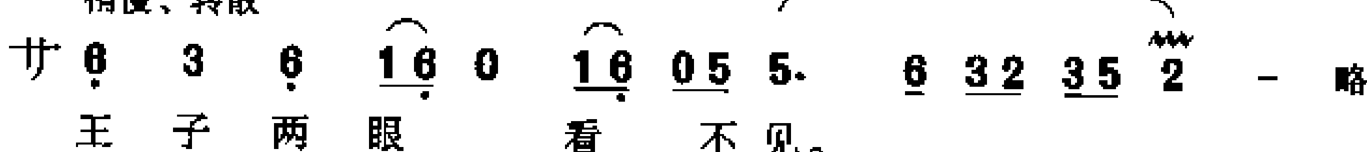
流泪眼，　再要恩爱是不能够。







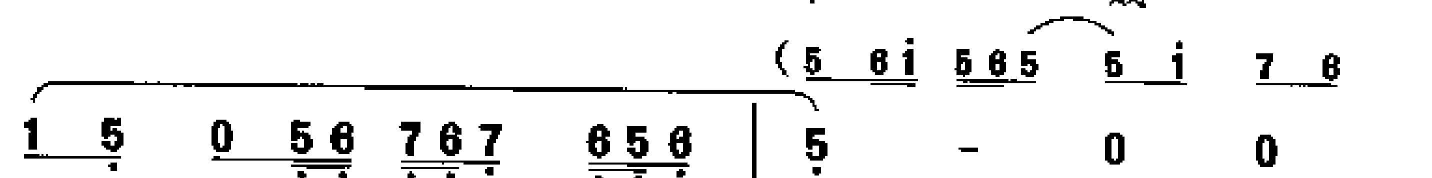




上例由♩＝82 逐渐加快至♩＝124→130→198，然后突慢转散，具有唱腔中渐转的典型特点。

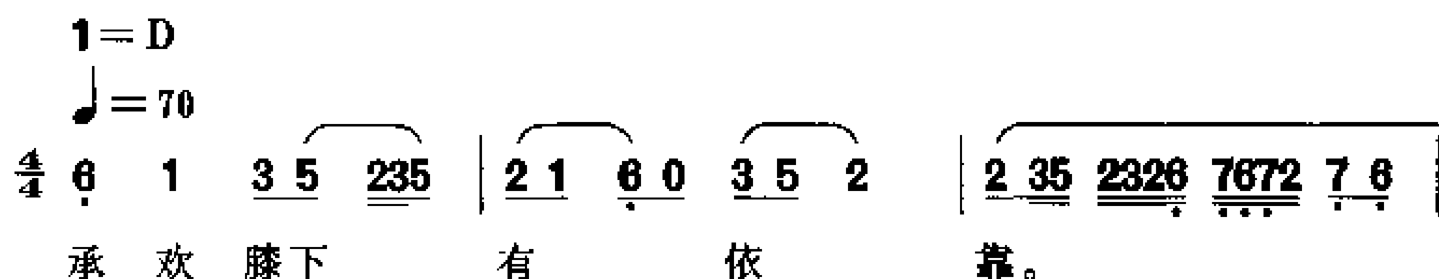
2－2 ① 选自《梁祝·哭灵》







② 选自《单恋》



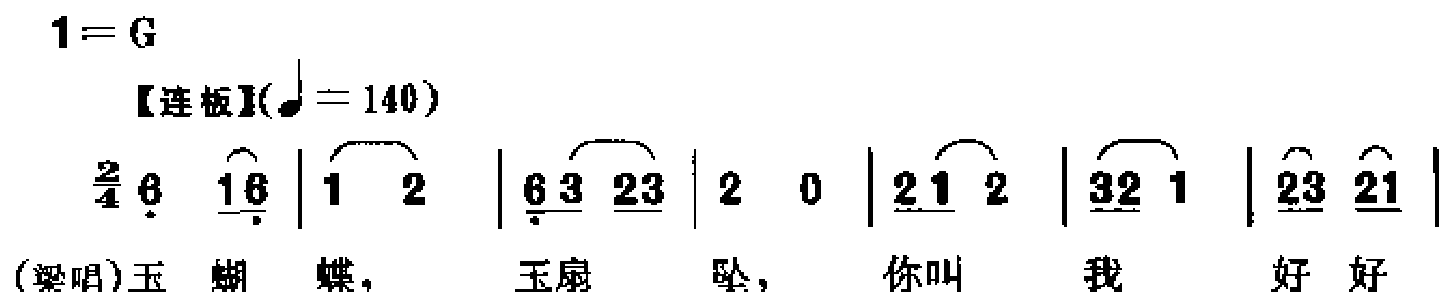


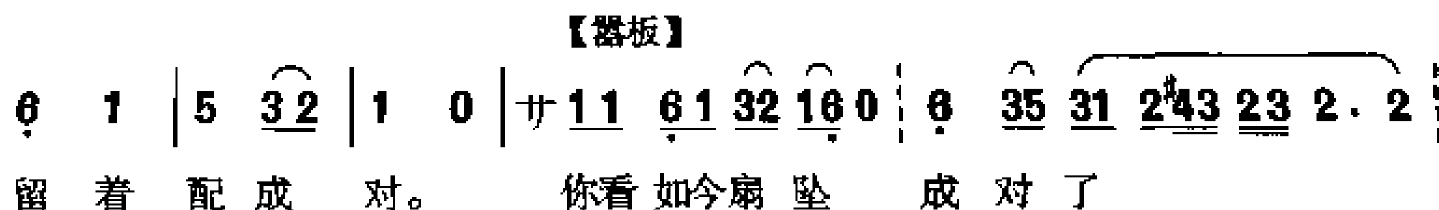
2－2①由〔慢板〕转到〔中板〕,“过门”旋律也由较繁逐渐简化,使它自然过渡,不露痕迹。

2－2②由〔慢中板〕转到〔紧中板〕,“过门”旋律虽都是八分音符,但结合人物感情的变化,通过速度的渐快来作过渡,这是很自然的转法。

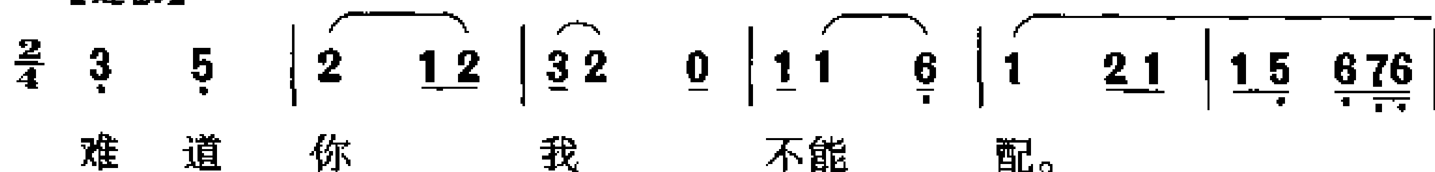
突转——突转手法常用于人物感情的突变需要。唱腔上的突转可分句首突转和句间突转。句首突转实例如下:

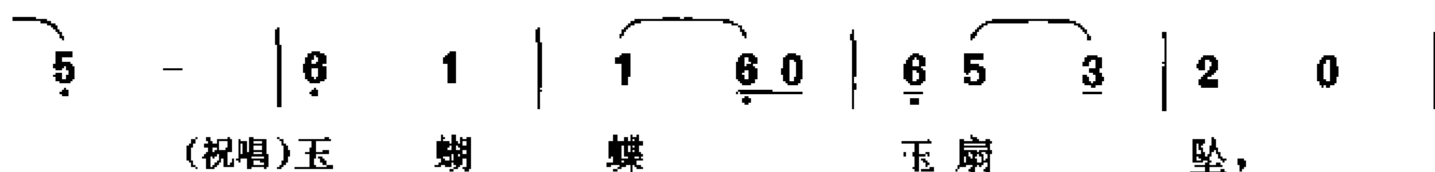
2－3 ① 选自《梁祝》



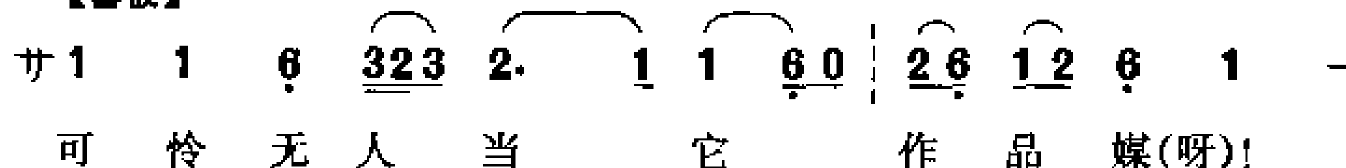


【连板】





【嚣板】



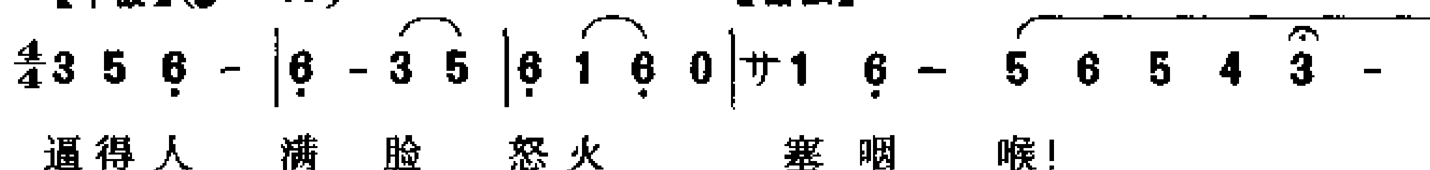
上例〔连板〕——〔嚣板〕——〔连板〕——〔嚣板〕用句首突转方法，使人物感情展现得起伏跌宕，音乐节奏对比鲜明。

句间突转实例如下：

② 选自《秦皇岛》

1＝G

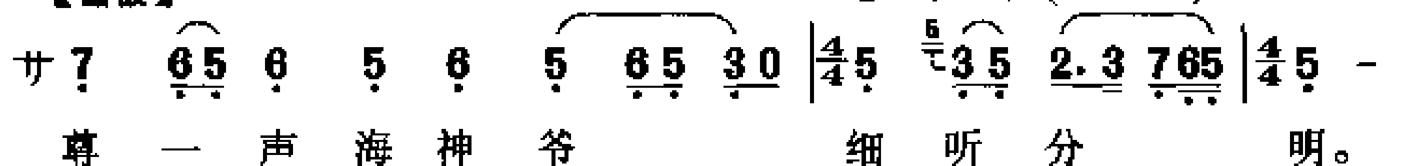
【中板】(♩＝76) 【嚣板】



③ 选自《阳告》

1＝ G

【嚣板】 【缓中板】(♩＝66)



2－3②由〔中板〕句间突转〔嚣板〕；2－3③由〔嚣板〕句间突转〔缓中板〕。句间转接大多在第三腔节。从一句唱腔的幅度来看，在第三腔节转接，音乐上可以取得平衡，否则会感到前(第一、二腔节)后(第三腔节)不均，转接不顺。

“过门”中也可突转。例如：

2－4　选自《打金枝》

1＝G

【慢板】　　【连板】(♩=180)

サ 3 3 353 21 ¦ 16 6 6 0 ¦ 2 － 35 3 2 － ¦ 2 － | 2/4 (2 5 |

驸马爷　今日要　教　训　你，

4 3 | 23 43 | 23 43 | 2 0 | 0 5 | 4 3) | 5 5 | 3 21 | 略

打你个

无论唱腔或"过门"转接，在转接前应有交待，一是使唱腔与伴奏能整齐一致，二是使听者感到顺畅。

3. 同一板式的不同变化

每种板式都有它一定的适应范围，但这范围却是广阔的，表现力是丰富的。下面以同一板式通过多种变化，看它在艺术上的灵活性和表现上的广泛性。

旋律与节奏——速度虽然相同（同一板式），但旋律、节奏可以变化，或高或低，或疏或密。举例如下：

3－1　① 原型　1＝G

♩＝74－80

4/4 6 12 3 21 | 61 35 2 － | 2 35 3 21 | 6.1 23 1 － ‖

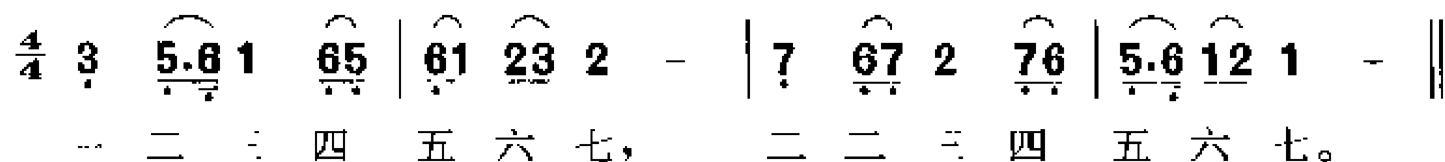
一 二 三 四 五 六 七，　二 二 三 四 五 六 七。

② 变高

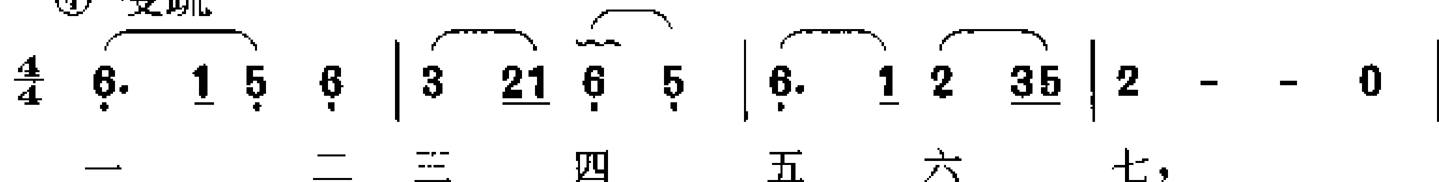
4/4 1 23 65 32 | 12 531 2 － | 5 32 5 65 | 2.5 32 1 － ‖

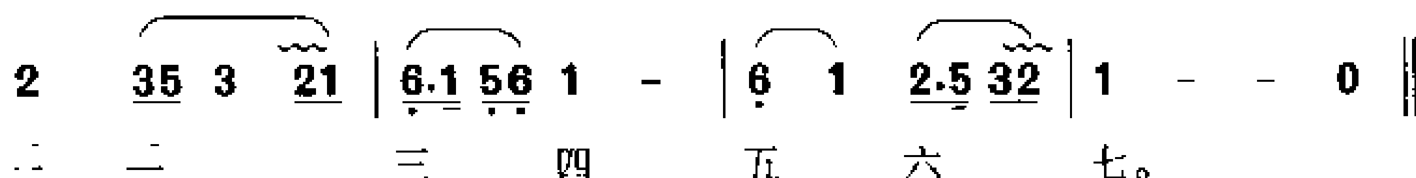
一 二 三 四 五 六 七，　二 二 三 四 五 六 七。

③ 变低

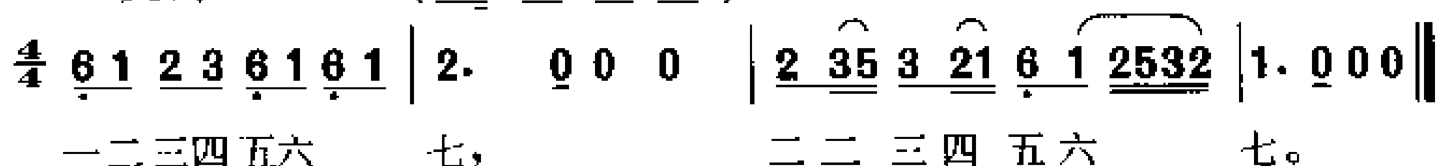


④ 变疏





⑤ 变密　　（2.3 56 35 43）

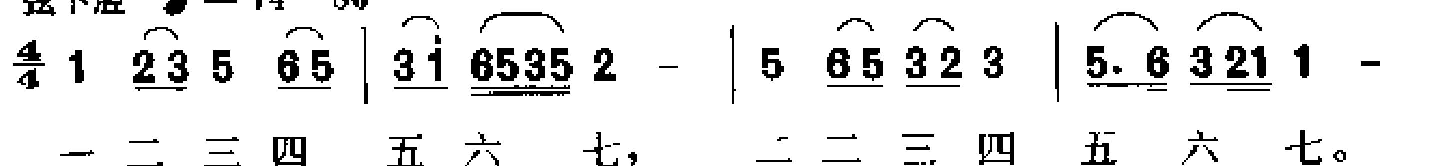


还可变换调性，比如由“尺调腔”变为“弦下腔”或“四工腔”等。

“弦下腔”是“尺调腔”的“反调”（如京剧中“反二黄”是“二黄”的“反调”一样），假如女声唱“尺调腔” 1＝G，那么“弦下腔”就是 1＝D。由于调高移低四度，所以唱腔就要相应提高才能适应演唱者的良好音区。举例如下：

3－2　1＝D

弦下腔　♩＝74－80



关于“弦下腔”的特点，这里简要介绍如下：

1.“弦下腔”也有各种板式，词格与腔格均与“尺调腔”相似。

2."弦下腔"的旋律跨度比"尺调腔"宽，宜于表现伤感、悲切、激越、奔放等感情。

3."弦下腔"有它自己的旋律特点。由于它定调移低，因而旋律必须向上扩展，各句落音除了与"尺调腔"相同外，还常用"5、3、1、5"的四句格。"过门"也有相应变化。

4."弦下腔"可分析《梁祝·山伯临终》、《洛神》、《北地王·哭祖庙》等唱段。

"四工腔"女声唱一般用 1 = F，它的唱腔比较明快。

下面结合具体人物感情，分析同一板式的不同表现性能。实例如下：

3-3 ① 选自《彩楼记》

1＝G

【尺调腔·中板】(♩＝84)

4/4 (0 4 3523) | 1 56 1 323. | 2 5 3235 2(5 4 3) |

春 二 三 月 百 花 开，

6 5321 161 6 | 6 2 7276 5 6 | 1. (2 7276 5 6) |

万 紫 千 红 惹 人 爱。

1 6 1 1 1 6 | 1 5 3 2 3 7 6 | 5 656 6 1 6 |

绣 球 花 开 团 团 圆， 桃 花 红 来

6 535 2. 3 7 6 | 5 — 略

梨 花 白。

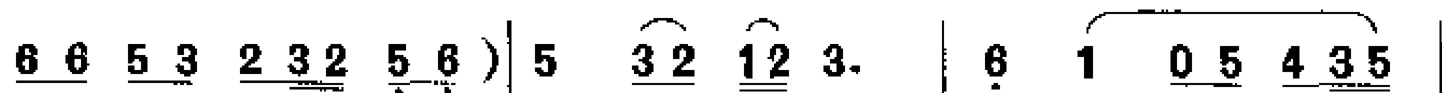
② 选自《纺纱闯将》

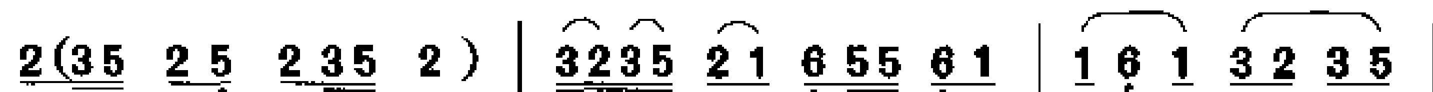
1＝G

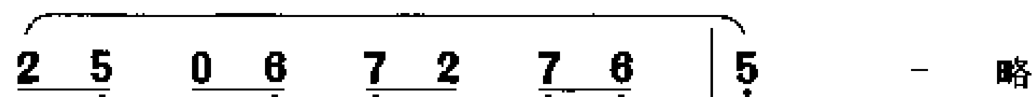
♩＝86

4/4 6 1 5 32 1235 2 | 0 3 3 5 6 6 5 3 | 2 2 5 6 1.(2 3 5 |

为 了 车 速 五 百 转， 兴 奋 得 一 夜 不 想 睡，


天 还 未 亮 就 起


身， 要 争 取 第一个 跑到 厂 里

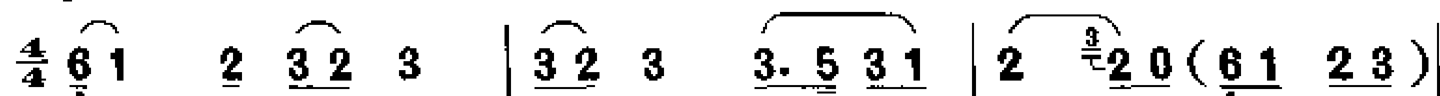


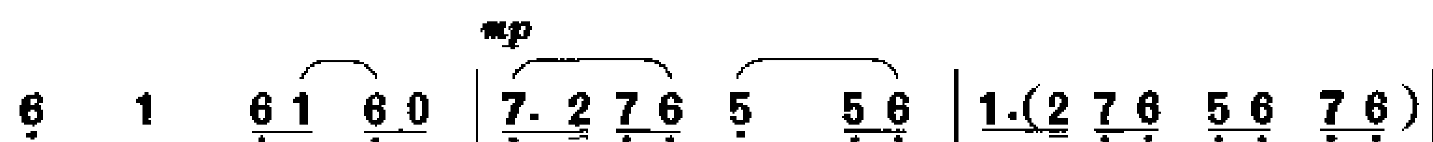
来。

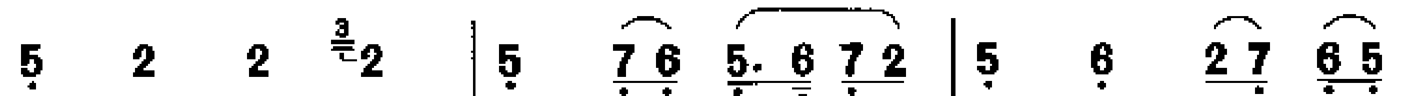
③ 选自《彩楼记》

1＝G

♩＝82


五 色 缤 纷 结 彩（呀） 楼，


象 管 玉笛 雅 韵 奏。


王 孙 公 子 仰 面 看， 万 人 追 逐

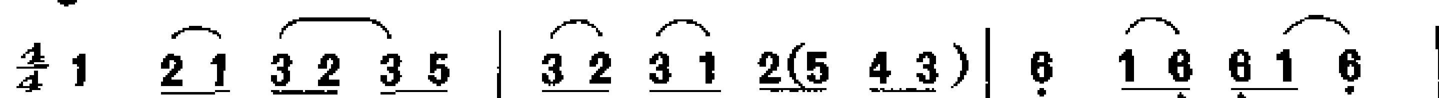


一 彩 球。

④ 选自《祥林嫂》

1＝G

♩＝80


康 梁 变 法 已 猖 狂， 如 今 民党

4 – 3 4 3 2 | 1(2 1 1 0 5 3 2) | 3 2 1 2 5 2 3 0 |
更 荒 唐。 改 官 制，

3· 5 3 1 2(3 2) | 7· 6 7 2 | 7 6 5 6 1 (6 2) | 略
变 法令， 废 八股， 立 学 堂。

上例①运用明快的节奏，回荡的旋律，表现剧中人刘月娥虽居寒窑但有乐观之意。

上例②运用忽密忽疏的字位节奏，加上休止的不规则出现及旋律的大幅度起伏，生动地表现出纺纱女工朝气蓬勃的闯将形象。

上例③舒展的旋律，简朴的节奏，描绘出古代书生内心的喜悦之情。

这里要说明的是越剧唱腔虽无明显的行当区分，但也有所区别，如例③是小生行当唱，因而曲调比例①、例②简朴，唱法也比较硬朗，因而略有男性特征。

上例④是属老生行当的唱腔。这段唱腔是《祥林嫂》一剧中鲁四老爷所唱，节奏呆板平稳，曲调棱角分明，表现出这一人物刻板、伪善的形象。

从上面四个例子可以看出，尽管是同一行当或同一演员，但由于人物性格及具体感情不同的需要，同一板式也应该进行多种变化同它相适应。越剧有近十种板式，根据需要可以进行各种变化。

（三）流派唱腔欣赏

欣赏戏曲，人们总会情不自禁地陶醉于那风格迥异的流派唱腔。流派唱腔是怎么形成的呢？这就要说到它的继承性和独创性了。

任何一个流派唱腔，总是在继承前人的基础上，根据本人条件（如生理条件、美学观念等），充分发扬独创精神，在长期艺术实践中形成

的。越剧表演艺术家袁雪芬的唱腔，是在继承王杏花唱腔基础上形成的，戚雅仙、吕瑞英、金采凤、张云霞等的唱腔，又在袁雪芬唱腔基础上，经过创造性的变化发展，逐步形成各自的艺术风格。因此说流派是继承，但更需要有独创才能别树一帜，这大概可以说是艺术发展的一个规律吧。

京剧是清代道光年间在四大徽班（三庆、四喜、和春、春台）基础上与湖北汉调相融合，并吸收昆曲、梆子等戏曲综合而成的。最初的京剧老生唱腔，有的（如程长庚）近于徽调，有的（如余三胜）近于汉调，很不统一。到了谭鑫培，则将程、余的唱腔加以融化发展，并博采众长，形成了别具风味的谭派唱腔，当时风靡一时，曾有“有书皆作垿（音读 xù，指山东王垿），无调不学谭”之说，可见其影响之深远。后来有许多出自谭门的演员，在某种程度上青出于蓝胜于蓝，如较早的有余叔岩、言菊朋等，较晚的有被誉为“四大须生”的马（连良）、谭（富英）、杨（宝森）、奚（啸伯）。周信芳（麒麟童）早年也宗过谭，但他的唱腔风格与谭迥然不同。如果说谭鑫培的唱腔风格是婉约（优美）派的话，那么周信芳的麒派唱腔则属于豪放（壮美）派了。

流派唱腔的继承和创新，不仅受着个人秉赋、素质的制约，而且具有明显的时代性。

京剧发展到清代末叶，艺术流派以老生为中心，代表性流派就是谭鑫培等。民初到 20 年代前后，京剧在社会上逐步扩大影响，这一时期出现了以杨小楼的杨派为代表的武生流派，老生则以余叔岩的余派等为代表；同时以梅兰芳为首的“四大名旦”（即梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云）也开始兴起，从而各行当出现艺术上相互吸收、共同发展的鼎盛局面，特别是促进了旦角艺术的发展。由此，以老生为中心转变为以“四大名旦”为中心了。20 年代末 30 年代初，在梅、程、荀、尚四大旦角带动影响下，又出现了老生行当中高庆奎的高派、言菊朋的言派、“麒麟童”的麒派、马连良的马派和花脸行当中金少山的金派、郝寿臣的郝派。中华人民共和国建国后，除“四大名旦”和“麒麟童”、马连良、谭富

英等派继续流行及发展外，又形成了老生中杨宝森的杨派；旦角中张君秋的张派、赵燕侠的赵派；花脸中裘盛戎的裘派等。

从京剧流派唱腔的形成和演变来看，说明以前形成的流派唱腔，都是过去历史的产物，因而总带有时代的局限性。我们今天师承流派，总要根据现时代的需要加以新的创造。这样，才能有所发展，才能为人民群众所欢迎。

作为一个优秀的流派唱腔，又必须具有灵活多变的可塑性和恰到好处的适应性，要通过多种变化来塑造各种不同人物的音乐形象，既能保留其鲜明独特的艺术风格，又能恰到好处地适应各种人物的思想、性格和感情。比如越剧演员尹桂芳所演的贾宝玉，唱腔秀丽温存、细腻柔美；屈原的唱腔则器宇轩昂、凝重大方；何文秀的唱腔，淳朴流畅、幽默舒展……为了加强流派唱腔的适应性和表现力，她创造丰富多彩的唱腔和唱法，博取众长，广泛吸收兄弟剧种的艺术。在屈原的唱腔和唱法中，吸收了京剧老生的发声法，使其音色变得浑厚凝重，并从绍剧中吸收激越高亢的音调，使尹派唱腔和唱法开拓出新的表现因素。何文秀《哭牌算命》中还借用了苏州弹词和杭州“武林调”的音调，使之富有浓郁的喜剧色彩。但是，广泛吸收不能杂凑一气，而需经过融化统一于尹派唱腔的特色之中，达到既有变化，又有统一，才能悦耳动听，栩栩如生。

不同的流派，在情质表现上是有一定侧重面的，如有的善于表现昂扬，有的宜于体现柔美。京剧中程（砚秋）派唱腔柔中带刚，含有一种锋利之感，因而它表现深受封建社会压迫、却带有反抗态度的这些古代妇女较为合适；梅（兰芳）派唱腔则柔润宽亮、朴实中见秀丽，于是表现“雍容华贵”这类人物较为擅长。我们应该看到，每个流派都有一定的局限性，在演出剧目（人物性格）上还有个对工与不对工的问题。比如京剧传统剧目《四进士》中舍己为人、不畏强权的宋士杰这个人物，不同流派所体现的思想内容基本相似，但麒派的宋士杰是“老而辣”，马派的则是“老而滑”。根据人物性格和所处情景分析，似乎麒派演的“老而辣”更

能体现人物的精神风貌。马派唱腔潇洒华丽，刻画宋士杰这一人物不太合适，而在塑造《借东风》中诸葛亮的形象时，清秀洒脱的马派就比苍劲铿锵的麒派较为贴切了。

中国曲艺中绚丽多姿的流派唱腔也是我国音乐宝库中的宝贵财富。但对流派唱腔的实际运用，则存在值得研究的问题。

运用以往的流派唱腔，务必根据内容和时代需要，经过必要的改造、发展，才能赋予新的时代气息。例如弹词开篇《请到我们山区来》选用了徐（云志）调流派唱腔，加以丰富变化，去掉徐调原有纤细的转腔，唱法上也改变由于假声过多而产生古人腔调，从而使之变成爽朗、乐观而幽默的情趣，生动地展现出一幅欢乐景象。唱腔虽经变更，但仍发挥出徐调行腔舒缓、悠扬动听的风格特色。如果不管内容，生搬硬套，那是本末倒置的做法。曾有一个戏中，是表现红军连长思念乡亲时唱的一个唱段，但却套用旧戏中一个流派唱腔，结果舞台上出现了现代人唱古人腔，音乐形象与文学形象不相一致的现象。

一个剧种或曲种的流派唱腔越是丰富，就越显得它在艺术上的成熟。但唱腔的丰富多样，不能七拼八凑，缺乏完整性。我们常可听到有些唱段中借用多种流派唱腔的若干腔句作综合性的运用，这种做法未尝不可，但必须融化得自然熨帖，不能拼凑而成，否则，会产生极不协调之弊。弹词为毛泽东同志词谱曲的《蝶恋花·答李淑一》唱腔，其中运用了蒋（月泉）调、陈（遇乾）调及其他戏曲音乐的表现手段，但融化得自然，构成了一个完整的音乐形象，既保持了浓郁的弹词音乐特色，又具有鲜明的时代气息。

运用过去留下来的流派唱腔是一个方面，但更应重视发展新的流派唱腔，用以讴歌今天新的时代风貌。流派唱腔的形式不是凭空而来，它是在继承前人基础上，根据本人的生理条件（如嗓音等）、美学趣味（艺术欣赏），在长期艺术实践中不断积累，去粗存精，逐渐成型。从苏州弹词流派唱腔的更迭发展来看，明显可以看出这一必然过程——起

先是模仿，进而是创造，然后逐渐发展出别具一格的流派唱腔来。但是，如果只停留在模仿前人的腔调，甚至可以乱真，那也不过是学得像而已，何况时代在前进，社会在发展，因循守旧，原封不动，显然是不能适应时代需要的。例如弹词流派唱腔中影响较大的蒋(月泉)调，是在其师周(玉泉)调基础上蜕变而来，周调简朴平直，近似吟诵。而蒋调行腔婉转，旋律性加强，在艺术上青出于蓝而胜于蓝。徐丽仙的丽调，则又在周调与蒋调基础上博采各家之长，乃至歌曲小调无不吸收，从而发展出一种清丽含蓄、柔中带刚的丽调风格。徐丽仙从50年代末起，由于多方面去反映火热的现实斗争生活，促使丽调有很大发展，如《新木兰辞》等开篇，改变了过去那种悲怆忧郁的情调，开拓出新的表现手法，扩大了丽调的表现范围。我们要发展新的流派唱腔，丽调的形成过程和运用方法是值得研究的。

京剧程(砚秋)派名旦李世济演唱的程派唱腔，既发扬了程砚秋先生委婉多变、柔中含刚的唱腔唱法特色，同时又展现了李世济独具的音色特征，再加之唐在炘先生京胡伴奏的精细衬托，听来韵味更浓、艺术感染力更强。

从以往实践来看，成为流派唱腔，一般有三个阶段：第一是形成阶段，演唱艺术尚未构成鲜明独特的艺术风格。第二是成熟阶段，这一阶段演员大多处在中年时期，无论发声运气，行腔传情都趋成熟，也可说是一生中艺术的黄金时代。第三是艺术的老化阶段，由于演员年龄关系而生理上起了变化，演唱起来气息不支，音色粗厚，在表情达意上已力不从心。任何流派唱腔的形成与发展，都不外乎上述三个阶段。其中第二阶段是演唱上(也包括表演)最美妙、最成熟的重要阶段。可是现在有很多中青年演员，由于他(她)们未曾见过前辈艺术家第二阶段最精彩的演唱，所见的只是近年来已近花甲之年或更高年龄的，艺术上的美妙之处已大为逊色的，乃至已力不从心的演出活动，却以此为真、为样板而刻意模仿，力求学像。这种学像，实际上是舍弃了青年演员所具

备的良好嗓音和充沛的气息等条件,反去学了一种气短音粗的弊病,听了使人实在感到可惜！所以,青年演员在学习艺术流派时要有所选择和分析,不能盲目从之,应根据自己的具体条件,尽力去学习和研究前辈艺术家在演唱上第二阶段最美妙的演唱风格。不仅一般地学,且要深入地学,只有学深学透,才能化而致用。并且还应博取各家之长,融为己有,久而久之,才能蜕化出新的流派风格。

(四)演唱上的若干问题

读完清代王德晖、徐源澂合著《顾误录》(节本,原书见傅惜华汇编的《古典戏曲声乐论著丛编》,音乐出版社 1957 年 9 月北京第一版)颇有心得。文章叙述了他们看到的戏曲(主要是昆曲)中演唱和音韵上的一些问题,目前看来仍有借鉴和参考的价值。

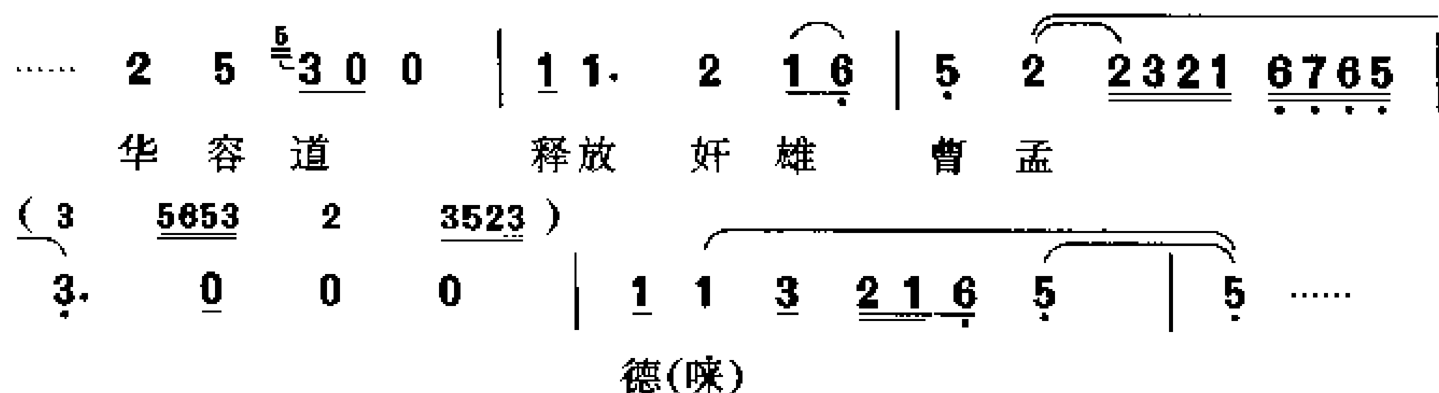
破　句

"句法乃文理所关,切忌误连误断,割裂词旨,稍不经意,识者笑之。"

戏曲中导致"破句"之原因,大概不外乎如下几种情形:

其一,是由于编写唱词者不懂唱腔的结构,比如有些古老声腔(如昆曲、赣剧中的弋阳腔、川剧中的高腔等等)所用曲牌大部分承袭宋、元以来的词曲,许多地方戏曲剧种是直接采用各地的民歌(如赣南采茶戏、长沙花鼓戏以及沪剧中的小调等等),它们都有各自的腔词结构,如果只按照七言、五言或十言等整齐句格来写,往往会牵强附会,从而导致"破句"。

其二,是由于演唱者拿到唱词后,未先考虑词格的结构,便将原有的曲调套上,于是也会形成腔、词格律不相吻合的现象。如沪剧《三国开篇》中一句"次上赋"就产生了这种情况:其第六字与第七字应是一个紧相连接的词组(是曹操的"字"——孟德),而这里由于配合不当,成了"破句":



上例中由于“曹孟”和“德”分开，同时因曲调运腔的关系加了个虚字“咪”，因此，听了好像是华容道释放奸雄“曹孟”和“德咪”两个人了。这一情况是由于演唱者的疏忽所致，如果能稍加注意，那就可另选他曲配之，如果为了抒发情绪，必须应用这个腔，那编词者即可改用另一种句式来与之相适应(第六字与第七字不要写成一个连接词组)。如沪剧《战士在故乡》中一句词，就与“次上赋”配得甚为合适：“表哥为何对我笑”，这句唱词是表现一个姑娘看到她表哥对她笑后的羞涩心情，因此当唱完“对我”(是连接词)二字后，配合表情垫上一个“小过门”，然后再含羞地唱出了“笑”字。这是很恰当的结合，既保持了“次上赋”的句格特点，又表现了人物的思想感情。

京剧中〔二黄导板〕的第三腔节，破句似成惯例。如《战太平》：“头戴着　紫金盔　齐眉盖……(小过门)顶(哪)”；《借东风》：“天堑上　风云会　虎跃龙……(过门)骧”。传统戏中几逢〔二黄导板〕，第三腔节几乎都是这样处理：一二三字相连，第四字独出，于是成了破句。其实，第三四字是个词组，不该相隔，应该相连，才能使词义完整。现代京剧《沙家浜·坚持》一场郭建光唱的〔二黄导板〕，虽是借鉴《战太平》的〔二黄导板〕，但一二两字相连，加入(倾仓)，再唱三四两字，如“听对岸　响数枪　声震……(倾仓)芦荡”。这样，使词组完整地体现出来，听起来也就顺畅多了。

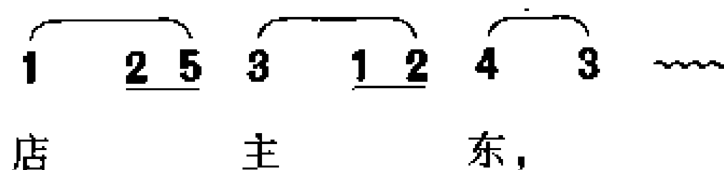
其三，是由于作曲者的疏忽而导致了“破句”。一般说，将词重新谱曲或另行设计唱腔，是能摆脱旧曲格律限制的。但是，往往因作曲者不注意这一问题而无目的地大甩其腔，结果却造成了“割裂词旨”的弊

病。当然，如果为了要表现特定的人物思想感情，也可作特殊的处理，不必拘泥于此。总之，既要照顾词格的完整，还要表现人物的思想感情。

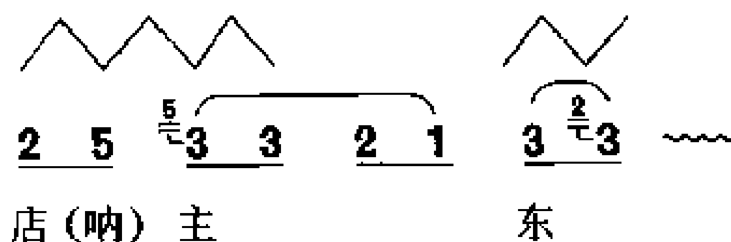
烂 腔

> "曲之刚劲处，要有棱角；柔软处，要能圆湛。细细体会，方成绝唱。否则棱角近乎硬，圆湛近乎绵，反受二者之病。如细曲圆湛之处，最易成烂腔，俗名'棉花腔'是也。"

使腔甩调，运用歌唱这一形式来更好地表达内容，在不同内容要求下，务须采用不同的唱腔、唱法与之相适应。否则，即会失去歌唱这一特殊的艺术性能。比如说：在表现英雄人物时，总是配以高亢豪迈的曲调，唱法上总是处理得较为刚劲有力，旋律起伏处常常运用"折线型"（有棱角的"﹏"）进行；而在塑造纤细柔美的形象时，一般总是采用柔软圆湛的曲调，唱法处理上则常用"波浪型"（"～～～"）的表现方法（须酌情而定，并不绝对）。但是，所谓"折线型"的进行并不等于生硬地唱出棱角，而"波浪型"的唱法也不是软如棉团、毫无棱角。像这两者处理恰当的例子，在戏曲和曲艺音乐中举不胜举。如曾被京剧界誉为"伶界大王"的谭鑫培，在《卖马》这出戏里第一句"店主东"三字，就与一般老生的处理不同，能做到刚柔相济，表现了人物的思想感情。一般老生的唱法是：



听起来觉得圆滑，有软柔无力之感，只是注意了秦琼当时落魄江湖、贫病潦倒的一面，忽略了虽然他贫病潦倒，还是个顶天立地的好汉。像上面这句唱腔就缺乏刚劲的一面。谭鑫培则唱成这样：



曲调虽较简单，听来却在柔软里含着刚劲，很好地将秦琼从外表到内心通过唱腔表现了出来。这里仅举了唱腔片断，下面我们来看看整段唱腔的处理。如著名弹词演员徐丽仙（丽调）的吐字非常讲究，尤其在唱慢腔时，总是将重要字的字头、字腹、字尾处理得恰到好处，使人听了清晰入微，但又无做作之感。除此之外，更重要的是她在处理唱腔的手法——唱法上具有柔中带刚或刚中带柔之特点，艺术表现力异常丰富。比如《情探》这段唱腔是塑造敫桂英那种温存柔婉的性格，唱腔（唱法）那么柔软圆湛，但在必要时却又棱角分明（见折线处）：

慢板　温和恳切地

到晓来　进书斋

不见你郎君

两泪　垂。……（略两句）……奴是

推窗　只把你郎君

望，

不见你郎骑　白马来。

再如“丽调”的《新木兰辞》就与上段不同，是表现花木兰那种女中豪杰的英雄气概，唱法上多半采用“折线型”进行，而必要时又用了“波浪型”的唱法来与之相对比，刚柔相济，细致地表现了内容。其运用音色、音量、吐字以及曲调的其他因素方面，也颇具豪迈奔放之势，但又不觉生硬粗糙。

从以上两例可以看出：无论表现哪类人物，切忌从头至尾唱得生硬刺耳或柔软无力，务须根据内容需要而酌情应用，使二者兼备，变化自如，否则便会成“烂腔”。

尖 团

> “北人纯用团音，绝鲜穿齿之字，少成习惯，不能自知。如读湘为香，读清为轻，读前为乾，读焦为交之类，实难备举。入门不为更正，终身不能辨别。”

原文中虽说“北人纯用团音”，但这只能指生活中的语音。在戏曲艺术中的语音，无论南、北，如京剧、越剧、昆曲等许多剧种，由于广泛地运用“中州韵”，对于尖团字的区分还是十分强调的。因在舞台上无论唱或念，字的调值运用不同于生活中平常的说话，平常的说话，可借着自然语音的四声调值相互依赖，以及说话时上下文意思的连贯作用较易辨别。在舞台艺术中却不然（虽然也有上下文），其语音和语调既要具有一定的节奏感和音乐性，又要做到高呼远送，使听众听清。在这些要求下，如果对某些同音字不按照它固有的尖团音予以清晰分开，那听众会感到模糊不清，甚至词义相反。请见下表的“同音异字”：

尖音词	团音词
不 小	不 晓
带 笑	带 孝
修 书	休 书
保 荐	宝 剑

上表中的尖团字如果互易，那就会使词义不同。如《二堂放子》中刘彦昌念的一句“吉凶事不晓”，如果不分尖团，把“晓”字误读成“小”字，那就会把原义的“不知吉凶如何”误为“吉凶之事很大”。这显然含义大错了。像这种反团为尖或反尖为团的弊病，应该引起我们注意。又如越剧“临清辙”中的“亲”与“请”、“信”与“兴”一般不分尖团，其实前者应读尖音，后者则读团音。再如一本书的“书”字，虽然同样的念尖音字，但由于读法的不统一往往会在同场戏中产生几种不同的读音：有的念“si”(斯，用齿音)，有的又念“su”(舒，用双唇圆音)，又有的却念“shu”(许，双唇闭口音。恰如萧山、诸暨等地区的口音)，读法甚多，很不统一。袁雪芬、尹桂芳等念成“su”(苏，用唇齿音)。我觉得这个念法较为妥当，它既能保持越剧语音体系的特色，又能适应汉语规范化的特点，同时也增加了语言的美感。由此可见读正尖团、念清字音之重要了。

方　音

“天下之大，百里殊音，绝少无病之方，往往此笑彼为方言，彼嗤此为土语，实因方音乃其天成，苦于不自知耳。入门须先正其所犯土音，然后可与言曲。”

各剧种所以具有不同的地方色彩，这与其不同的方音特色有密切关系。所谓方音的不同，是因为它的语音成分及其结构方式各异。换句话说，也就是各地的方音均有它一套语音体系。比如同样一个“青”字，在北京语系中(如评剧)是念 qing，广州语系中(如粤剧)则念 ting。这本来就很自然，不必为此而引起什么“嗤笑”。但是，在同一剧种中同一字(指同义字)念成不同音，甚至在唱与白中用两种不同的语系在同场戏中出现，那确会使人感到别扭。如越剧“天仙辙”中的“天”、“先”二字，按越剧语系均应念阴平声：“先”念 xian(锡衣烟唔，切)，“天”念 tian(替衣烟唔，切)。上海音和宁波音没有韵母，均念成入声：“先”念 xi(希衣，切)，“天”念 ti(铁衣，切)。因之变“天仙辙”为“衣欺辙”(按越剧语系十三辙的念法)了。由于越剧演员很多来自上海和宁波一带，而这两个韵

类的字音恰恰又是那些方音所最易混淆的，因此提出来，希望引起同志们的注意。像这种由于语音不纯而误读字音的弊病，在其他剧种里也不难发现，这里因篇幅关系，不再一一列举。但是另外一种情况，也得提出来加以说明。我国有许多汉字并非一字只念一音，某一字由于用在不同地方而必须读成异音的甚多，如果不注意这点，也会导致谬误。虽然这一弊病非是方音差误所致，但在舞台上也确能常见。比如有次我看某剧团演出中有一场二人结拜义兄弟的戏，当台上二人彼此说完年庚时辰，相互寒暄几句之后，那位高个子的道："应该长（误读为 cháng 音）者为兄……"当时我突感奇怪，怎么这样不客气，自以体长为兄？后来才明白，是由于那位高个子演员将字音读错了。应读 zhǎng 音才对。像这种"同字异音"字被忽略的还是不少。现就这一情况，笔者将若干常用的"同字异音"列表于后，仅供"苦于不自知"者参考：

多义字	不同义	不同读音	多义字	不同义	不同读音
长	长短	cháng	朝	朝气	zhāo
	长辈	zhǎng		朝代	cháo
乐	快乐	lè	行	行走	xíng
	音乐	yuè		银行	háng
从	主从	cóng	率	率领	shuài
	从容	cōng		效率	lǜ
校	学校	xiào	恶	恶劣	è
	校对	jiào		可恶	wù
省	××省（地名）	shěng	阿	阿哥	ā
	反省	xǐng		阿谀、阿胶	ē
差	差别	chā	宿	寄宿	sù
	参差	cī		星宿	xiù
降	降落	jiàng	红	红色	hóng
	投降	xiáng		女红	gōng

多义字	不同义	不同读音	多义字	不同义	不同读音
读	读书	dú	否	是否	fǒu
	句读	dòu		否极泰来	pǐ
单	菜单	dān	曾	曾××(姓)	zēng
	单××(姓)	shàn		曾经	céng
	单于(匈奴君主的称号)	chán	会	开会	huì
贾	贾××(姓)	jiǎ		会计	kuài
	商贾	gǔ			

包　腔

“即音包字是也。出字不清，腔又太重，故字为音所包；旁人听去，有声无辞，竟至唱完，不知何曲。此系仅能用喉，不能用口之病。喉音到口，须用舌齿唇鼻，别其四声，判其阴阳，全在口上用劲，方能字清腔正。若听喉发音，不用齿颊，虽具绕梁，终成‘笑柄’。”

造成“包腔”之原因和避免“包腔”的方法，本文已略有阐述。我想再补叙几点以作参考。

1. 有声无辞　戏曲里的道白，讲究轻重疾徐，抑扬顿挫，这样才能使吐字有力，语调清晰。在歌唱时，更要动用这一原则。因为是唱，应比念白音调的起伏幅度更加夸张些才好。如果唱腔里的字音与平时说话一样，随口溜出，没有起伏，自始至终平铺直叙，那就会成“有声无辞”。特别是有许多“缩音字”，如：辉、院、肮、怀……等等，字音很难唱出，因为这些字的音值短促(字音出口即收)，按一般读法又不宜增长时值，因此势必只能在瞬息间将字音唱完。由于通过的空气波幅太小，声音很快也就消失，故而字音就不易听清，这种情况是常见的。那么怎样解决才能听得清呢？我们可从优秀的传统唱腔中来加以研究，分析其一般的处理方法。我们知道，汉语中每一个字的语音结构是由两个主要成分(发音元素)——声母和韵母所组成，这就是在传统戏曲中称之谓“字

头、字腹、字尾”。有经验的演员常常利用这个特点来加强“喷口”力量，使之吐字清楚，比如当字音随着口形缓缓（将发音元素分散）送出——在送气中仿佛加强推动力似地将字逐渐地托了出来，这样就可增大波幅，使音量相应地增强。例如：

《四郎探母·坐宫》【西皮快三眼】

…… 1 2 ³2 | ³2 1 ⁶4 3(4 3 6) | 2 ⁵3 2 1 3. 5 | 2 ～～ |

杨 延 辉 坐 宫 院

上例中“辉”、“院”二字是运用旋律的跳动力量：“辉”是利用装饰音（“6”la）的“带音”力量；“院”则利用“推动性”的强音（“5”sol），将字有力地送了出来。再如梅兰芳先生唱的《玉堂春》中一句“不顾肮脏怀中抱”是这样处理的：

《玉堂春》【西皮慢板】

…… 2 1 6 1 | 6 0 7 6 5 0 | 1 5 3 1 6 5 |

不 顾 肮 脏

(3 5 3 6 1 2 3 0) | 7. 2 7 6 5 6 | 6 0 1 3. 5 3 5 | 6 ⁷6 ～～ |

怀 中 抱，

此例与前例的处理方法有所不同。总的看来，虽都是运用分散字音元素的方法，但由于各字的元素结构不同，在演唱时应该有所区分。如“肮”字是运用“渐强弱收”的方法，“怀”字的方法则与“辉”字基本相似。可见同样都是“缩音字”，而具体运用时还会有所不同。总之，戏曲吐字方法甚多，我们可从前辈艺术家的演唱中吸取经验，以避免“有声

无辞”之弊端。

2. 判别四声　判别四声、分清阴阳之方法在本文中已略有解释，不再赘叙。这里试就由于四声念错而引起的谬误举例略加说明，希望对此问题引起注意。有些演员音色优美，嗓音洪亮，但由于忽略字的四声阴阳，将原有曲调套上就唱，因而很容易造成“倒字”，其结果纵然有了悠扬的旋律和洪亮的声音，但遗憾的是不能使听众听清词义，有时还会使听者引起误会。

3. 字为音所包　由于伴奏太响而造成“字为音所包”，比如目前一般乐队人数总在十人左右，或者更多些，在伴奏时由于演奏者不顾剧中人的情绪起伏和演唱者的音色、音量等具体情况，一古脑儿地擅自加以发挥，其结果是造成“主次不分”，甚至“喧宾夺主”；或者作曲者在多声部的织体写法中，由于较多地讲究“和声”的浓度，“配器”的丰满，音量的加大，以致于无原则的乐器堆砌，使唱词被乐队所掩盖。当然，我不是反对作曲家用些新手法的尝试，但必须配合内容，照顾演唱者的具体特点，恰当地予以运用。

五、中国戏曲与欧洲歌剧

中国戏曲与欧洲歌剧，是世界两大戏剧艺术体系的突出代表。作为综合艺术的戏剧，是多元文化的集中体现，是人们社会生活、文化传统及心理素质在漫长的发展过程中，逐渐积淀下来的一种高层次的精神产品。因此，中国戏曲与欧洲歌剧具有各自鲜明的艺术特色及深厚的美学特征。

我在美国哈佛大学讲学，有美国学者提出一个问题：“中国戏曲和欧洲歌剧(opera)，都是戏剧化的综合艺术，二者的区别是什么？”我在日本讲学时也有人提过，说明这是个区分中西戏剧艺术的重要问题，也是进行中西戏剧音乐比较研究的根本问题。当时，我作了简要解答：中

国古代戏曲*艺术，是再现与表现的结合，偏重于表现，形成了内蕴厚实、神形兼备的写意式的表演体系；欧洲歌剧则是再现与表现的糅合，偏重于再现，形成了色彩浓重、热情洋溢的写实式的表演体系。写意与写实，是两种不同的艺术体系，是中西戏剧在审美主体和审美客体关系上的明显区别。其二，中国戏曲将诗意般的唱、念、做、打融为一体，载歌载舞，即以歌舞演绎情节、塑造人物，因而重看；欧洲歌剧则强调歌唱的声乐表现和乐队伴奏的交响化，用音乐来展开戏剧，因而重听。当然，作为戏剧艺术，看与听不能截然分开，只是有所侧重。但二者的艺术体系毕竟各不相同，区别甚为明显。

所以会形成各自的艺术体系，是与各自的文化背景、艺术传统有关，属于意识形态的艺术，就其本质而言是民族精神的总体表现；文化，是民族的生命。

从以往史实来看，中西戏剧音乐文化交流已逾百年之久，不过只是在潜移默化中进行。意大利歌剧作曲家普契尼(1858~1924)的歌剧《图兰朵》就是运用中国江苏民歌《茉莉花》作为音乐素材，贯串全剧。

中国近代戏曲也借鉴欧洲歌剧的某些艺术手法，开拓了新的途径。如起源于20世纪初的浙江越剧，在40年代进行全方位的改革，其中音乐部分，就吸收了欧洲歌剧的创作方法，从而放射出新质文化的异彩，得到了世界人民的热忱欢迎。

---

* 为了区分两种艺术形式，姑且借用古代戏曲和近代戏曲的概念。

古代戏曲是指用写意式的虚拟表演形式，乐队——文武场面除了伴奏唱腔以外，还用程式性的曲牌音乐来配合表演，舞台上的风雨雷电、更鼓水声等等均由打击乐来模拟之。所以有"文武场面半台戏"之说。

近代戏曲是指20世纪40年代以来，戏曲吸收话剧、电影、歌剧等写实性的艺术形式，通过融化，成为中国新质文化的一种戏曲艺术形式。如越剧、沪剧、黄梅戏等；京剧的现代戏及有些新编历史戏亦采用此类形式。

由于中西戏剧音乐文化自身所蕴积的巨大能量和深厚根基，因此在相互吸收过程中自然会消化融合，成为具有鲜明特色的本民族文化的组成部分。

中国戏曲已走向世界；西欧歌剧在中国繁衍。中西戏剧音乐文化的频繁交流，给我们提供了比较、研究的良好条件。作为一门新兴学科——中西戏剧音乐比较研究——尚处于初探阶段，加之笔者能力有限，学识浅薄，姑且将我学习所得当做碎砖抛了出来，以待诸家之玉来补充完善。

(一)写意与写实

中国戏曲和欧洲歌剧对于美的人生追求，是由各自的民族文化渊源和艺术观念所形成的。中国人认为："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然"(《乐记》)。因而中国古代戏曲艺术是强调"以我观物"的美学准则；西洋人则认为：艺术应该"被物所役"，强调"以物现物"的重物哲学思维。

中国戏曲与诗、词、歌、赋有渊源关系，偏重"言志"抒情；欧洲歌剧导源于古希腊的史诗戏剧，偏重再现模仿。前者"写意"求美，后者"写实"求真。这是两种不同的艺术美学观，音乐的(包括文学等)创作方法与此密切相关。现在，通过一些实例分析，企想呈现各自的优长与不足，以便取长补短。

中国的古代戏曲艺术，是在人们原始图腾及民间歌舞基础上，经过漫长的发展阶段，至12世纪才正式形成。古代戏曲艺术是把生活实体予以高度概括，通过美化并用抽象夸张和写意式的虚拟表演，借意显实，呈现各种形神兼备、栩栩如生的艺术形象。这种借意显实，以无衬有的虚拟表演，是凝结了丰富内容、民族神韵及美学特征的。

写意式的虚拟表演，舞台上不设具体景物，也不受时空限制，海阔天空、日月转换，都通过演员的唱、念、做、打来展现。如果没有演员的表演，只剩下了没有时空概念的高、长、宽的三度空间——一块平台加

一桌二椅。于此，舞台上的景物和时空都是随着演员的表演而变化的。中国古老哲学著作《易》中说："物生谓之化，物极谓之变。"戏曲写意式的虚拟表演就是取事物之形而变之，变成一种以形取神并富有音乐性和歌舞化的抽象表演艺术。于是，演员可以"因心造境"，演唱时可以"带时带空带戏"，在唱做同步进行中可以"移步换景、景随人走"，给人一种形神兼备的动态美感。

例如京剧《打渔杀家》萧恩父女在河下打鱼的情景，在紧凑流畅的〔快板〕中二人动作默契配合，恰似急水行舟，加之打击乐象征性的忽轻忽响地模拟着水浪声，非常形象地体现出一叶渔舟在风浪中行进。这种写意式的歌舞表演，无论中外观众都能看懂。德国戏剧家、诗人布莱希特*看了梅兰芳演唱的《打渔杀家》，热情地加以赞扬，并作了细致的描绘："一个年轻女子，渔夫的女儿，在舞台上站立着划动一艘想像中的小船。为了操纵它，她用一把长不过膝的木桨，水流湍急时，她极为艰难地保持身体平衡。接着，小船进入一个小湾，她便比较平稳地划着。这样的划船情景，富有诗情画意，每一个动作都宛如一幅画，叫人难以忘怀"（摘自《论中国戏曲与间离效果》）。梅兰芳曾多次说过："演唱时既要声音优美，又要以声传情。优美悦耳只是达到一般演唱的要求，要达到演唱的审美效果，还必须要将剧中的情景以及人物在这个特定的情景中所表现的情绪充分地表现出来，这就是我们常说的以声传情，声情并茂"（摘自《梅兰芳文集》）。京剧的演唱艺术，雅俗共赏，普通百姓都能看懂、听懂，并能一目了然，仿佛身临其境。北京一位老太太看了《打渔杀家》后，梅兰芳问她有何想法？她煞有介事地说："真是好看，只

---

* 德国戏剧家布莱希特（1898～1956）多年从事戏剧教育，提出"史诗戏剧"理论和"间离效果"的演出方式，形成了自己的演出流派。他与苏联戏剧家，话剧、歌剧导演斯坦尼斯拉夫斯基（1863～1938）和中国京剧表演艺术家梅兰芳（1894～1961）并称为世界三大戏剧表演体系。

是看了有点头晕，因为我有晕船的毛病，我看出了神，好像自己也坐在船上，不知不觉地晕了起来。”听了这话虽有些好笑，可确实也说明写意式的表演与音乐的紧密配合，是颇为形象而传神的。

古代戏曲的唱做既形象又简练，瞬间可以“人行千里路，马过万重山”。如京剧《杨门女将·探谷》一场，表现杨门女将历尽艰险，翻山越岭，烈马奔腾，终于觅得栈道而一举获得全胜。如此复杂的情景变换，都在激越高亢、节奏紧凑的〔高拨子〕唱腔中载歌载舞地体现出来：（穆桂英唱）〔高拨子导板〕“风萧萧雾漫漫星光惨淡。〔回龙〕人呐喊，胡笳喧，山鸣谷动，杀声震天，一路行来天色晚，不觉得月上东山。〔原板〕风吹惊沙扑人面，雾迷衰草不着边。披荆斩棘东南走，石崩谷陷马不前。挥鞭纵马过断涧，（马夫白）来到东南山麓。（穆桂英唱）〔散板〕山高万仞入云端，一阵狂风天气变……”这场戏充分发挥京剧文武兼长、唱做并重的艺术特色，威武雄壮地塑造了杨门女将的群体形象。

由于舞台上不设具体景物，只是通过演唱来展现情景，于是要求演唱者唱中寓情，情中寓景，达到情景交融的审美效应。如京剧《黑旋风李逵·下山》一场，李逵从梁山下来，边走边看，“移步换景、景随人走”，见一路上杨柳成行，碧波荡漾，满山桃花盛开，看得李逵兴奋异常，放声歌唱。通过一段流畅明快的〔西皮散板〕，将李逵爽直粗鲁而又热爱天然的可爱性格展现得栩栩如生。

演唱者的喜怒哀乐变化，虚拟的景物也会随之而变。但演唱者的喜怒哀乐，务必是真情的流露，是内心感情与外在声音的和谐统一。《淮南子》中说：“且喜怒哀乐，有感而自然者也。”是“情发于中而声应于外”（《齐俗训》）。要“一发声，人人耳，感人心，情之至者也”（《缪称训》）。戏曲史家王国维（1877～1927）在《人间词话》中说的“物皆著我之色彩”也是这种意思。再说，由于剧中人所处的环境不同，要有不同的感情色彩。仍以李逵为例，他在《李逵探母·见娘》中唱道：“一路行来静悄悄，（白）噫！（唱）斜阳绕树鸟归巢。一间茅屋破欲倒，李逵家中好

萧条。不敢高呼俺低声叫——(白)老娘,老娘,呵!(唱)老娘不应好心焦,蹑手蹑足四下找……”李逵这个人物,京剧都用净角扮演,《下山》和《见娘》唱的又都是“西皮腔”,却表现了两种不同的感情色彩,体现了李逵性格的另一侧面——憨厚、善良、孝顺、粗中有细。虽然是用写意式的表演,程式化的唱腔,但随着人物的感情变化面千变万化,所以能使人物性格丰满。

艺术的审美心理总离不开感知和理解,只有主体(观众)和客体(演唱者)相互沟通,才能取得彼此认同。作为审美主体的观众,是在审美客体(演唱者)对时空的态度和反应中来感受、去联想,然后,主客体才能顺理成章地相互默契。由于运用写意象征、以情造境的演唱艺术,戏曲舞台上的时空是可以自由运行的。剧中人的心理活动和感情变化,是在自由运行的时间流动中进行。京剧武戏《三岔口》的时空变换是打出来的,文戏《文昭关》的时空变换则是唱出来的。

《文昭关》*剧中人伍员用二黄成套唱腔——由抒情的〔慢板〕起,逐渐加紧至〔原板〕、〔快原板〕、〔垛板〕,直到〔散板〕结句(约15分钟),在悦耳动听、起伏跌宕的36句唱腔进行中,表现伍员从一更天到五更天的万般焦虑之情,竟在这一夜之间须发由黑变花白,再由花白变成全白,颇具艺术性和戏剧性。这种唱腔,概括简要,层次分明,生动地揭示出剧中人心理、生理的剧变,这是中国古代戏曲艺术对时空自由运用的范例。

写意式的虚拟表演是一种物我的融合,形神的交融;是主客体感情上的融为一体和理念上的默契相通;是中国传统艺术所共有的美学特质。

不同的民族文化在长期历史流程中所积淀的审美心态和理想,形

---

* 《文昭关》内容:春秋时,荒淫无道的楚平王将太傅伍奢全家抄斩,并到处张挂图文缉拿其子伍员。伍员反出樊城,欲投吴国借兵报仇,但阻于昭关,幸遇隐士东皋公搭救,将伍员留在后花园中。接连数日,苦无良计,伍员不能成眠,一夜之间,急得须发尽白。

成了不同的审美定势及艺术形式。如果说，中国古代戏曲艺术是再现和表现的统一而以表现为主,形成“写意”虚拟的表演体系的话,那么,欧洲歌剧则是再现和表现相对立而以再现为主,形成“写实”的艺术样式。

欧洲歌剧起源于16世纪末的意大利,它承续了古希腊艺术偏重再现生活,注重酷肖原物,强调真与美的统一,即模仿、写实。古希腊哲学家、科学家亚里斯多德(前384~前322)给戏剧下的定义是:“以行动中的人为模仿对象,以动作为模仿方式,即为戏剧。”“再现”、“模仿”,奠定了欧洲歌剧“写实”的传统。

欧洲歌剧是用各种艺术手段,真实生动地来表达人的性格感情,它是从人文主义角度来创造艺术的理想。欧洲歌剧写实式的真实表演及舞台美术是建立在“三一律”的整一基础上。将舞台时空相对固定,装置实物具体可见,给剧中人提供一个真实的客观环境,以景分场,把复杂的戏剧内容、人物性格,放在这个特定的场景中展开。演员的动作表演、服饰化妆须与生活接近,要符合生活的时空逻辑。但由于欧洲歌剧是用色彩绚丽、感情浓郁的音乐编织贯串于整个剧中,因此,比之话剧的场景更为璀璨恢弘,色调更为鲜艳浓烈,抒情成分更细更浓。

欧洲歌剧是以文学为蓝本,由作曲家通过音乐(声乐与器乐)来揭示剧情的发展和进行人物的塑造。优秀的歌剧音乐，总是与戏剧和人物紧密联系起来的,尤其在刻画人物性格及感情变化方面,具有听其音如见其人的审美效应，从而给人留下不可磨灭的印象。由于歌剧作曲家是用深邃动人的音乐来写人写戏的，所以有人称意大利著名歌剧作曲家威尔第(1813~1901)“是一个出色的音乐心理学家”。

既然欧洲歌剧是一种写实式的艺术样式，作曲家用惟妙惟肖、形象生动的音乐来写人写戏，因面歌剧音乐也可说是一种写实式的戏剧音乐。

欧洲歌剧与其他戏剧一样，情节的构成，场次的安排，都是根据剧

中主人公的命运而开展的。法国著名作家小仲马(1824～1895)写的小说《茶花女》一开始就说:“我认为只有深刻地研究了人以后,才能创造出人物,如同只有认真学习了一种语文,才能讲它一样。”

作为用音乐来写人写戏的歌剧，首先应该用富有一定写实意义的音乐语言来塑造剧中主人公的人物形象、性格特征及不同的感情变异。诚然,音乐是抽象的听觉艺术,不可能像文学那样具体地来表述内容。但歌剧音乐是与具体的人、事、物的结合,是视听的统一,所以它具有生动的形象性和写实性。然而歌剧音乐不能凌驾于戏剧之上，戏剧是目的,音乐是手段,不能本末倒置。但优秀的歌剧音乐是与戏剧内容并驾齐驱,相辅相成的,二者共同为塑造人物而各显其能。

德国作曲家、剧作家瓦格纳(1813～1883)在音乐与戏剧的结合上做出了极大的贡献,他在《歌剧与戏剧》一书中认为管弦乐应得到重视,要担负起语言所不能表达的任务。他创用了“主导动机”的音乐技法来描摹人、事、物,并随着剧情的发展和人物感情的变异,“主导动机”随之不断变化,从而给审美主体以丰富多变又统一协调的感受,能产生微妙的联想。瓦格纳还认为管弦乐不能只起一般的伴奏作用，而应担负塑造人物、表达剧情、描绘环境的职责。为此,他采用了大型的乐队编制,以其丰富的色彩,富有形象的来表现一切。他通过“主导动机”的应用和管弦乐的色彩变化,与剧情、人物有机地结合起来,他认为这是“最高结合力”。

瓦格纳作曲的歌剧《漂泊的荷兰人》,1843年1月20日在德累斯顿首演。该剧的序曲,充分发挥铜管乐的威力,d小调$\frac{6}{4}$拍、活力的快板,圆号和大管奏出“荷兰人的动机”,弦乐则在高音区奏有力的震音,表现出海涛汹涌，暴风雨即将来临的形象。乐曲的跌宕起伏，暴风骤雨大作,在“荷兰人的动机”与“拯救的动机”交替出现时进入D大调,趋向高潮后强奏结束。幕启，在暴风骤雨侵袭下挪威船到达海岸……这首序曲,气势磅礴,戏剧性强烈。与这首乐曲形象截然不同的是瓦格纳作

曲的另一部歌剧《罗恩格林》第一幕前奏曲。这部歌剧内容富于浪漫色彩，于1850年8月28日首演于德国魏玛。这部歌剧，瓦格纳不用旧的序曲形式，而用简洁明了的前奏曲形式。前奏曲以"圣杯动机"为中心予以展开：

小提琴分声部奏出透亮明净的"圣杯动机"，接着木管、铜管相继出现，之后，又回响着小提琴的美妙旋律，层层相接，若隐若现地描绘出天堂的气氛和神秘的景象，仿佛干涸了的荒漠甘泉又在大地复苏，又似耶稣"拿起杯来，说谢了，递给他们（门徒，笔者注），说：'你们都喝这个，因为这是我立约的血，为多人流出来，使罪得赦'"（引自《圣经》约马太福音26章27节）。这首前奏曲，是以小提琴和木管音色为主，富于透明感和抒情性。可见瓦格纳十分重视用器乐交响化来描绘人和景，达到很高的艺术境界。

在欧洲歌剧史上具有突出成就的意大利作曲家威尔第，他一生写了27部歌剧，代表作有《弄臣》（1851）、《游吟诗人》（1853）、《茶花女》（1853）、《阿依达》（1871）及《奥赛罗》（1887）等。他非常重视并亲自参加剧本的创作，所以他的歌剧音乐构思严密，刻画人物细腻，音乐形象鲜明。他创作的歌剧音乐，无论声乐和器乐，旋律清晰，感情真挚，个性鲜明，所以容易理解，便于听记。威尔第与瓦格纳的创作原则是不同的：瓦格纳过分强调管弦乐的作用，于是管弦乐常会强于声乐部分，导致"喧宾夺主"的音响效果。威尔第则认为歌剧仍应该发扬意大利美声唱法的作用，将富于色彩性的管弦乐与旋律性的声乐有机地结合起来，相互衬托，互为生辉，使歌剧音乐更具艺术魅力。

威尔第的歌剧代表作之一《茶花女》，是取材于法国作家小仲马的小说和话剧。1852年威尔第在巴黎看了话剧《茶花女》，激动不已，根据他的创作意图，自拟歌剧提纲，交给剧作家皮亚维写成歌剧台本。歌剧作曲家参与剧本创作非常重要，这可以从音乐创作角度来构想剧本的写法。威尔第满腔热情，花了四个星期写完了该剧的总谱，于1853年3

月6日首演于威尼斯凤凰剧院。这部歌剧音乐，细腻传神地揭示了主人公茶花女——薇奥列塔的心灵创伤和悲惨命运，也深刻地揭露了资产阶级道德的虚伪和罪恶。威尔第用优美抒情、委婉深沉的笔调塑造了薇奥列塔的人物形象。虽然该剧的音乐不能算是威尔第的最佳之作，但由于故事情节真实感人，剧中人物血肉丰满，加之威尔第动人的音乐，因而这部歌剧至今仍为世界人们所热爱，成为歌剧史上的不朽名作。

威尔第这部歌剧中的音乐深入浅出，并富于表现力和写实性。如序曲中有两个音乐主题组成：第一主题e小调，$\frac{4}{4}$拍，柔板，小提琴分成四个声部，用最弱音奏出凄冷孤寂，带有悲剧性的旋律及和弦，体现了薇奥列塔孤独空虚、娇弱多病的形象(例二十八)。

第二主题，E大调较为宽广而深情的旋律，由管乐、小提琴、低音提琴奏出，这是薇奥列塔对阿尔弗莱德的爱情表白(例二十九)。

第二主题的旋律，是阿尔弗莱德热情向薇奥列塔表白爱情时所唱的(例三十)及薇奥列塔忍受万般痛苦与阿尔弗莱德分手时唱的(例三十一)旋律特征加以浓缩而成。所以，第二主题实际上是薇奥列塔和阿尔弗莱德二人炽热爱情的结合体。

威尔第不仅用器乐来描摹人物，且在声乐创作上有更出色的成就。为了塑造薇奥列塔的形象及性格，他巧妙地在第一场薇奥列塔恳切希望阿尔弗莱德把她遗忘时的唱腔尾部，用了下行式加顿音的华彩性花腔。有人认为这一花腔是表现薇奥列塔的“轻浮”、“不可救药的放荡生活”。我看未必如此，这一花腔是体现薇奥列塔此时的恳切之情，这是人物在典型环境中的感情需要；而且，这里也是发挥花腔女高音演唱技巧的恰当之处。要不然，为什么在第二幕薇奥列塔和阿尔弗莱德处在爱情幸福之中时，这一花腔不见踪影了呢？可见，威尔第无论在器乐或声乐创作中总是从剧中人的人物性格、所处环境、心理律动及感情变异着手，又从哲学和心理学角度予以着力描摹的。

另外，在歌剧音乐创作中人物的“主导动机”与人物性格采用不相

吻合的艺术处理，也就是不直接写人物的形态性格而间接地写人物的命运结局。这是一种反差对比的描摹方法，在戏剧音乐中具有很高的美学价值。例如法国作曲家比才(1838～1875)创作的喜歌剧《卡门》,主人公卡门的"主导动机"就是用反差对比的方法写成的。

《卡门》原采用有唱有白的喜歌剧形式,1875年3月3日首演于巴黎喜歌剧院，三个月后，作曲家比才与世长辞。后经比才的朋友吉罗(1837～1892)将说白改成宣叙调,使之成为大歌剧样式,于1875年10月在维也纳上演。

《卡门》音乐的独特风格,在法国歌剧史上独树一帜,具有划时代意义。这部歌剧的美妙音乐,与戏剧内容、人物心理描摹紧密地结合在一起,给审美主体(观众)以很好的艺术享受。才气横溢的作曲家比才,在歌剧史上与瓦格纳和威尔第有同等重要的地位。

比才用反差对比的描摹方法，深刻地揭示了卡门这个性格开朗而命运悲惨的吉卜赛姑娘。

卡门的性格无忧无虑、向往自由、不受任何道德观念束缚,是个"泼辣而又美得出奇的姑娘"。她在出场时唱的那段著名的《哈巴涅拉》之歌,据说唱词是比才所写,曲调经比才修改13次才完成。这段唱,主要表述卡门对崇拜她的人们宣言她的恋爱哲学："爱情犹如放逐的小鸟，人们难以将它驯服。纵然是恐吓、威胁,它都不会屈服……只要你被我看中,你就当心好了！"又在一首充满西班牙情调的《特啦、啦、啦、啦》歌之后,高唱起"你砍我,你烧我,我什么也不说。我不怕刀,不怕火,老天对我莫奈何"。卡门就是这样一种火辣辣的性格。然而,比才创作的"卡门动机"却不直接描摹她的性格,而是间接地、深层地写了卡门的悲剧性命运——最终被她的情人唐·何塞用利刃刺死。卡门的原型"主导动机"是暗淡、阴沉、带有不祥之兆的,在弦乐不安定的震音衬托下,由大提琴、单簧管、大管和短号在低音区奏出,据说这个"动机"的音调是从回教徒传说中的恶魔曲改编而成(例三十二),其中下行增二度及减

七和弦的运用，听了使人忐忑不安并由此而联想起卡门的悲剧性结局。“卡门动机”或以原型或以变型贯串全剧，形象地描摹了一个吉卜赛姑娘内心的变化……

最后一幕中，管弦乐隐隐地奏着这个“卡门动机”，预示着卡门死期将临，直到唐·何塞用短剑刺死卡门，乐队用最强音量奏出这个阴沉不祥的“卡门动机”，戏剧性非常强烈，给人们留下深刻的印象，全剧就在“卡门动机”的变奏中结束。

“主导动机”的运用方法，在中国近代戏曲创作剧目中也经常应用，只是因中国戏曲的特有风格及不同的剧种、剧目而在旋律创作上有所不同。欧洲歌剧称之“主导动机”，中国戏曲则称为“人物主调”，二者可说是异曲同工。关于中国戏曲“人物主调”的运用，笔者在拙著《戏曲作曲》第九章第二节中有详细分析，可供比较研究。

以上后半部分着重谈了欧洲歌剧“主导动机”的应用及其写实功能。应该说，声乐是歌剧的重点，而中国戏曲的唱又是“唱念做打”的首位，因而将“唱戏与唱歌”的内容放在第二部分阐述。

（二）唱戏与唱歌

中国戏曲以曲唱戏，通过唱（包括念白、做工、武打等）来戏说内容；欧洲歌剧则以歌唱剧，即用美声歌唱（Bel canto）来倾诉感情。所以，过去中国的演出场所称“戏院”，欧洲的演出场所则称“剧院”。这种称谓也许是巧合，但恰也与此有关。

我们从中西戏剧音乐的形成与发展轨迹来看，二者在创作思维和创作方式上是不同的。中国戏曲产生至今已有八百多年，丰富多彩的古代戏曲音乐主要是由民间艺人在长期艺术实践中代代相传，逐渐演变而成；欧洲歌剧产生至今已有四百多年，各具个性的歌剧音乐是由专业作曲家创作的。由于二者在不同文化传统基础上产生，又经过漫长的发展过程，所以二者都有着深厚的形成基因，从而萌发了各自的艺术

特色。这种特色包含着人们丰富的创造力，也可说是社会发展的必然结果。

中国戏曲和欧洲歌剧的音乐发展史是极为繁复而分散的，为了能清晰地看出其发展概况，这里理出一条线索以便从形成与发展的历史轨迹中来透视各自的基因和异同，并且企望能从中吸取某些经验与不足。

中国戏曲的形成与发展

中国戏曲是承续古代的歌舞。

中国最早有记载的是葛天氏的歌舞，《吕氏春秋·古乐篇》："葛天氏之乐，三人操牛尾，投足而歌八阕。"这是一种边歌边舞，有节奏的动作加上歌唱，以抒发人们的感情。这种歌舞形式至今还留有它的遗迹，江西等地的"傩舞"可能就是它的延续。"傩舞"原是群众性的活动，古时旧历腊月有"赶鬼"的习俗，表演者戴着面具引领一批人"赶鬼"，边唱边舞，热闹非凡。到了唐朝，发展成带有故事情节的《代面》、《拨头》、《兰陵王》等节目。我在日本看到过颇似《兰陵王》的表演，其中有些形态动作，现在中国古典戏曲中尚能见到。另外，流传在民间的歌舞（如《打花鼓》，男的丑扮，打锣；女的俊扮，打鼓）边唱边做，颇为生动，民间有"丑锣俊鼓"之说。这种形式，在南宋时已有，那时名叫《村田乐》，后来到了京剧里，发展出一个故事，又加了个丑公子，成为戏曲化的以曲唱戏，生动诙谐，颇有情趣。

由原始歌舞逐渐发展成以歌舞演故事是个很长的历史过程。从这个过程中可以看出，中国戏曲载歌载舞的艺术形式，是经过数百年由承续、发展而成熟的演变过程，因而中国戏曲根基深厚，艺术体系完善。

戏曲中的唱是承续古代的唱诗和唱词

在汉代以前，唱的人已职业化了；到了唐朝，一种五、七言整齐句式、上下句对衬的诗歌广泛流传，成为一代诗风，当时的梨园歌伎就是歌唱的专职人员。她们有的唱民间诗歌，有的唱诗人的诗。诗人的诗，如果有出色的梨园歌伎来唱，诗人会感到无比自豪。唐·薛用弱在《集

异记·王涣之(王之涣)》条中说:“开元中,诗人王昌龄、高适、王涣之齐名,时风尘未偶而游处略同。一日,天寒微雪,三诗人共诣旗亭贳酒小饮。忽有梨园伶官十数人登楼会宴,三诗人因避席隈隅,拥火以观焉。俄有妙伎四辈寻续而至,奢华艳曳,都冶颇极。旋则奏乐,皆当时之名部也。”此时,三诗人赋诗表意,王涣之指诸伎中最佳者曰:“待此子所唱,如非我诗,吾即终身不敢与子争衡矣;脱是我诗,子等当须列拜床下,奉吾为师。”果然,最佳歌伎唱的就是王之涣的诗,于是“因大谐笑”,之涣颇感愉悦。这个故事,说明在唐朝唱诗之风盛也。

到了宋朝,长短句式的词风大盛,于是以唱词为多。最早的词是音乐与词格的良好结合,称为词牌。久而久之,约定俗成,就依声填词。这种形式“发始于唐,滋衍于五代,而造极于两宋。……唐人以诗为乐,七言律绝,皆付乐章,至玄、肃之间,词体始定”(吴梅《词学通论·绪论》)。柳永(约 987～约 1053)是当时非常有名的词人,据说凡有井水的地方都能唱柳永的词,可见他的词影响之广。这位精通音律的词人,由于仕途坎坷,只得流连于坊曲,他创作的大量适合于歌唱的新乐府(慢词),为后来戏曲中的南北曲奠定了基础。

北宋时,由唱诗、唱词进而出现戏曲的雏形,那就是中国戏曲之祖——北杂剧的产生。

中国戏曲的孕育和形成经过了漫长的岁月,大约在 12 世纪北宋杂剧的出现,标志着中国戏曲艺术的形成。近代学者王国维断言:“真正之戏剧,起于宋代。”但当时的杂剧,还只是歌舞、音乐、说唱、调笑、杂技等混杂而成,尚未形成用整体的综合艺术来表演故事,刻画人物。

由宋杂剧发展到元杂剧(也称“元曲”),各方面有了进展,戏剧化程度也有一定提高。

元杂剧所用曲调来源甚广,除了唐、宋大曲及说唱音乐(如诸宫调)外,还吸收了大量外来曲调——番曲,如“阿那忽”、“唐兀歹”等曲牌。曾敏行《独醒杂志》卷五云:“街巷鄙人多歌番曲,”“一时士大夫亦皆歌

之。"可见北宋晚期受外来音乐影响已经很大了。

元杂剧中的音乐,虽然还沿用唐、宋曲牌名称,但因词格的变异,戏剧的需要,已改变了原有的风貌。《艺苑卮言》中说:"金元入主中原,旧词之格往往嘈杂缓急之间不能尽按,乃别创一格以媚之。"元杂剧音乐多系北方音乐,故称为北曲。

随着宋室南渡(1127),北方人口大规模南迁,于是政治和经济中心逐渐移至南方的临安(今杭州)。由于社会相对稳定,促使文艺相应发展。产生于浙江永嘉一带的歌舞小戏(亦称"永嘉杂剧"或"温州杂剧")不断完善,迅速发展,乃至遍及江南各地,成为中国戏曲史上一面显要旗帜——南宋戏文(即南戏)。从此,元杂剧与南戏形成南北对峙格局,为后来戏曲的衍生和发展产生了深远的影响。

萌芽时期的南戏,唱的是南方的民间小曲,明·徐渭《南词叙录》说:"永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌而已。"后来又吸收唐、宋词调"而益以里巷歌谣",逐渐形成一套规范,所以徐渭又说:"南曲本无宫调,然,曲之次第,须用声相邻以为一套,其间亦自有类辈,不可乱也。"早期南戏所用的音乐是流行于南方的曲调,故称南曲。

南北曲承续了两宋长短句的词牌结构形式,词牌亦称词调。各个词牌都有其特定的结构形式,即"调有定格,字有定数,韵有定声"。词牌是无数作者在长期艺术实践中逐渐锤炼而成。那么,为什么不用整齐句式的诗而用长短句式的词呢?王国维在《人间词话》中解释:"词之为体,要眇宜修。能言诗之所不能言,而又能尽言诗之所能言。诗之境阔,词之言长。"所以有人将词比作"音乐文学"。当然,诗与词各有所长。黑格尔曾说:"艺术家之所以成为艺术家,全在于他认识到真实,而且把真实放到正确的形式里。"中国传统文化艺术非常讲究格律规范性,而规范性和形式美总是为内容服务,二者是相辅相成的。

南北曲不同风格的形成,是与中国南方与北方两大地区的地理环

境及人民的心理素质、方言语音等不同有关，古代文学也是如此。以《楚辞》为代表的楚文化和以《诗经》为代表的中原文化，由于地域不同而形成了南北的差异。虽然在好多个世纪的发展过程中南北曲不断起着变化，但它们仍保持着各自的鲜明特色。

一个国家内形成音乐上的南北风格是常有的事。如法国在半个世纪以前，音乐就有南北风格之分：南方音乐旋律精细优美，节奏较为自由，颇有法国骑士式的风韵，因而表现爱情题材方面较为适宜；北方音乐则旋律豁达流畅，节奏较为规整，颇有法国民歌开朗明快的风格，又有某种宗教歌曲的意蕴。法国南北方音乐的不同风格，对后来的法国歌剧音乐有着深远的影响。

明代初叶已有"昆山腔"之称，唱的就是南曲与北曲，但只是一种简朴的昆曲清唱。到16世纪初，传奇作家梁辰鱼(约1519～约1591)创作《浣纱记》一剧，使清唱的昆曲出现在戏剧舞台，用于戏剧人物，并独具匠心地让西施唱南曲，范蠡唱北曲。这是符合南北曲特点的：南曲节拍缓慢，旋律流丽委婉；北曲则节拍紧促，旋律起伏度大，因而"北气易粗，南气易弱"(王世贞《艺苑卮言》)。

南北曲不同曲牌用于昆曲，并组成一个音乐体系，后人们称之为"曲牌体"。

明末清初，戏曲声腔兴起了北方的梆子和南方的皮黄，到了清代中叶，梆子、皮黄得到很大发展，促使戏曲音乐进入一个新的历史时期，那就是"板腔体"的产生和成熟。

"板腔体"是承续唱诗的传统，就是在上下句基础上，通过旋法、节拍、节奏、速度的变化，演化出各种快、慢、整、散的多种板式唱腔，以适应戏剧人物的各种感情需要。"板腔体"唱腔通俗易懂，比之昆曲曲牌有着易学易记的优点。

板腔体的唱词格式以七字句或十字句为基本格，与诗体相似，讲究平仄交错，合辙押韵，上下句组成一个腔组。因而具有回环相应的对称

美；而曲牌体的词为长短句，是词体的发展，既有对称美，又有错落美，也可说是诗词的结合。但无论板腔体或曲牌体的唱词格式都应该音节协调，声韵协和，吟唱起来抑扬顿挫，起伏跌宕，达到声韵俱佳、易记易唱的美妙境界。

自清代中叶以后，尤其在清末民初之时，许多地方戏曲剧种蓬勃发展起来。这种地方剧种大多产生于农村，有些剧种唱的是民间小曲，如湖南的花鼓戏、江西的采茶戏、云南的花灯戏及安徽的黄梅戏等；有些剧种则用民间说唱（曲艺）音乐，如上海沪剧、江苏的锡剧、宁波的甬剧，它们形成的初期都称“滩（摊）簧”，就是“设摊说唱”的意思；北方的河南曲剧、山东吕剧等也是从当地的说唱音乐基础上发展起来的。

近半个世纪以来，由于有专业的戏曲作曲家参与，使戏曲音乐得到前所未有的飞跃发展。专业作曲家以宏观的现代思维，并运用作曲专业技能，使整个戏的音乐有了严谨的布局，唱腔音乐有了更为鲜明的形象。现在，已由自发性的民间创作方式向自觉性的专业化创作转换，这是中国戏曲音乐的重大突破。

欧洲歌剧的形成与发展

欧洲歌剧以意大利歌剧为代表，现在各国通称为 opera，原是意大利语 opera in musica，即“音乐故事”的简称。意大利早期歌剧称为“音乐戏剧”。

欧洲歌剧的音乐素材大多来源于民歌和宗教音乐

凡是有成就的歌剧作曲家，对民歌和宗教音乐都很熟悉，且能运用其独特的艺术风格来展现作曲家的艺术风采。民歌的色彩风格，宗教音乐的体裁形式，在许多歌剧中出现。但这些因素的运用是通过作曲家根据戏剧内容和人物情感，经过大幅度的再创造，使之成为不同剧目、不同性格的戏剧化音乐。所以，一部欧洲歌剧史实际上就是作曲家的传记。这一点我们从意大利歌剧的简史中就能看出。

意大利是个历史悠久的国家，意大利人热爱生活，酷爱艺术，长期

以来，在文化艺术上积累了丰富而宝贵的经验。尤其在14~17世纪文艺复兴时期，她有过辉煌的成就，对西欧文化的形成起着主导作用。

意大利歌剧产生于16世纪末和17世纪初。此时，正是欧洲封建社会内部萌发资本主义的时期。从14世纪下半叶到17世纪初，资本主义的萌发推动了欧洲社会的发展。同时，在文化艺术方面也有巨大的变革。这个时期称为文艺复兴时期。文艺复兴的新美学思想是提倡人类的智慧、热爱生活、要求“人的个性解放”、追求自然的客观真理、赞扬、歌颂人间爱情……这就是“人文主义”思想。在这种思想指导下，要求文艺反映现实生活、肯定个性及情感的真实体现。于是对世俗专业文化的繁荣为宫廷音乐走向民间提供了客观条件。意大利人在社会生活中，几乎都带有音乐的伴和。乔瓦尼·卜伽丘在《十日谈》文学作品中描绘中世纪意大利人的一个生活细节：“在场的男女青年都会跳圆舞，有的还会弹会唱，技巧高超。”意大利各阶层的许多人爱唱歌，有些人讲故事也用唱歌来展现情节。意大利的歌剧，就是在这样的社会环境和文化背景下产生发展的。

随着文艺复兴初期世俗音乐的发展，意大利作曲家最喜爱的一种体裁是牧歌。牧歌源于民歌，它不受宗教音乐约束，可以自由地表情达意，更能深人细致地揭示内心感情。14世纪的牧歌是二声部或三声部的声乐曲，它所表现的内容大多是神话故事和古代寓言。到了16世纪，意大利牧歌有了新的发展，加强了抒情性，在声乐技巧上也有明显提高。意大利音乐是通过牧歌而成为历史上欧洲的音乐中心。在15、16世纪，演唱牧歌的大多是业余歌手，后来才有技艺精湛的专业歌唱家在戏剧舞台上演唱牧歌。这些牧歌中常常带有田园风味，也有些伤感色彩，因此优美深情的牧歌在表现男女爱情生活方面尤为相宜。用牧歌演唱的富于浪漫幻想色彩的田园剧，可以说是形成意大利歌剧的先导。

第一部分中已经提到，欧洲歌剧深受古希腊戏剧的影响。希腊神话剧的音乐起源有人认为是神的发明创造，因为它能歌唱故事情节，如

希腊悲剧 tragōidia（希腊文）一词中就含有 ōdē 词义（似可译作"歌唱剧艺"），因而在16世纪以前，意大利民间就流传一种表现简单故事情节并用音乐配合的宗教剧、牧歌剧等。到了16世纪末的1597年前后，意大利的重要文化中心佛罗伦萨有不少进步的文艺知识分子热衷于音乐与戏剧结合的研究，并聚集力量，付诸实验。由于音乐与戏剧的美妙结合，使音乐更有直观性和明确性，从而更有感染力。

位于意大利中部被誉为"文艺复兴的摇篮"的佛罗伦萨，曾是欧洲最大的工商业和金融中心。资本主义萌芽在此最先出现，文艺复兴曙光首先在此升起。意大利最初一部歌剧就是佛罗伦萨的作曲家佩里（1561～1633）根据诗人里奴奇尼的剧本《达芙妮》（取材于希腊神话故事）写成的，1597年在柯尔西宫演出，引起人们的重视。佩里这部歌剧的旋律新颖别致，是纯粹的声乐曲，由于旋律与歌词的紧密结合，形成一种节奏自由的朗诵调（或称宣叙调），还有抒情情的独唱曲及合唱等。人们把这部歌剧看作是意大利歌剧的诞生。可惜这部歌剧的音乐曲谱没有留存下来。当初，音乐与戏剧结合的新型体裁不叫"opera"，而叫"drama per musica"。

17世纪，佛罗伦萨的歌剧艺术延伸至罗马和威尼斯。1662年罗马上演了一部罗马式的歌剧《阿多尼的锁链》，是取材于希腊神话，宣传宗教道义的，在舞台美术上，追求富丽堂皇。而佛罗伦萨的歌剧则相反，追求的是一种幽雅朴实、田园式的悠闲生活。但这些歌剧的音乐大多与宗教音乐有关。

在歌剧史上具有突出贡献的作曲家蒙泰韦尔迪（1567～1643）博学多才，主张戏剧音乐要有浓烈的感情色彩，能揭示人的内心世界。他的第一部歌剧《奥尔菲斯》（1607），题材虽与佩里的《尤丽狄茜》相同，但音乐处理不同，改变了田园诗的风格而充分发挥音乐的戏剧性。这对当时歌剧音乐发展起着重大作用。他所写的大量牧歌，为歌剧音乐奠定了基础，如歌唱性的宣叙调，抒情性的二重唱及大段咏叹调，主调与复

调及和声式的合唱、舞曲等等，并充分发挥乐队伴奏的积极作用。1637年，在威尼斯创建了第一座歌剧院，70岁高龄的蒙泰韦尔迪一直在那里工作到与世长辞。

17世纪末，意大利那不勒斯派歌剧在欧洲产生了深远的影响。那不勒斯位于意大利南部，是军事重镇和经济中心。建于1737年的圣卡洛剧院，是意大利最大的歌剧院之一。18世纪，那不勒斯派歌剧作曲家遍及欧洲，对维也纳、伦敦、德累斯顿、布拉格、爱丁堡乃至整个欧洲的音乐艺术起着显要的作用。

那不勒斯派歌剧的创始者A．斯卡拉蒂（1660～1725）曾做过皇家教堂的管风琴师和作曲。他一生写了115部歌剧，对歌剧音乐的发展做出了贡献：确立A—B—A（三段体）形式的咏叹调，并在A段反复时加上装饰音及华彩段；确立歌剧序曲快—慢—快的形式。但他过于强调交响的伴奏和庞大的合唱，使歌剧偏重音乐而忽视戏剧。由于他强调音乐在歌剧中的作用，甚至认为歌词对他似乎无重要意义。并且，那不勒斯派使歌剧音乐定型化：宣叙调是陈述剧情的发展；歌剧中是以咏叹调为主，咏叹调常可凌驾于戏剧之上，A—B—A三段体必须自成段落。咏叹调表情达意的样式有“抒情咏叹调”、“哀诉咏叹调”、“豪壮咏叹调”、“朗诵咏叹调”等。这种偏重音乐而忽视戏剧的倾向，对后来意大利歌剧的发展产生了不利的影响。可是，意大利歌剧毕竟是音乐与戏剧结合的产物，因而在意大利歌剧史上曾产生过无数优秀的戏剧化音乐，尤其在塑造人物形象、刻画人物性格的声乐与伴奏有着突出的成就。

18世纪末和19世纪初，意大利的社会动荡不安，一方面受封建贵族的统治，另一方面又受外国侵略者的压迫，使意大利歌剧进入了衰落时期。但在民族解放运动的掀起和影响下，作曲家罗西尼（1792～1868）复兴了意大利的歌剧艺术。罗西尼从小接受意大利的歌剧传统，他的初期作品就受到米兰及威尼斯等地市民们的欢迎。1816年罗西尼创作

的喜歌剧《塞维利亚理发师》在罗马首演，受到好评。《塞维利亚理发师》取材于法国作家博玛舍的剧本。通过伯爵和巴尔托罗之间的争斗，抨击了封建家庭的黑暗和教会僧侣的虚伪。机智伶俐的主人公费加罗在这争斗中起着主导作用，看了使人痛快愉悦，情趣盎然。他的音乐旋律流畅，宣叙调也赋予人物的性格化，听来自然并不枯燥、且有生气；咏叹调更富有音乐性，虽然花腔很多，但没有浮华做作之感。其中的重唱、合唱也都与剧情发展紧密相连。所以《塞维利亚理发师》是19世纪意大利歌剧的典范之一。

在罗西尼之后，不断涌现出才华横溢的歌剧作曲家，如里贝尼(1801～1835)、多尼采蒂(1797～1848)、威尔第(1813～1901)等，都在意大利歌剧史上做出了重要贡献。

19世纪末20世纪初，意大利歌剧出现一股"真实主义"(Verismo)或称"自然主义"的思潮。力求"客观地记录生活"，着重描写普通人的情感冲动和暴烈行为。"真实主义"的最初一部歌剧是玛斯卡尼(1863～1945)独幕歌剧《乡村骑士》，内容是写西西里岛乡村中一段情杀事件，剧情紧凑，音乐富于戏剧性。这部歌剧参加了由出版家松卓尼奥主办的创作比赛，由于剧中大量运用了西西里的民歌和宗教音乐素材，地方色彩浓郁，听来亲切动人，深刻地揭示了剧中人内心的复杂感情，因此荣获了一等奖。

意大利的"真实主义"歌剧，改变了以往浪漫派歌剧所表现的神话故事内容，"真实主义"歌剧的内容则取材于社会生活，尤其是体现现实生活中的悲剧形象，所以有人认为这是继承意大利和法国歌剧的优良传统。如威尔第的《茶花女》、《阿依达》，比才的《卡门》等，剧情动人、形象鲜明、音乐优美。虽然是描写爱情纠葛和心灵创伤的悲剧，但爱情的悲剧是放在社会特定的大背景下展开的。如《茶花女》，深刻地揭露了当时资本主义社会人间的虚伪性；《阿依达》是在埃及与埃塞俄比亚的尖锐民族矛盾中展开，其中的音乐，听了使人激动不已。但有时也因

过于追求表面的戏剧效果及自然主义，看了使人不悦。

19世纪末20世纪初，意大利杰出的歌剧作曲家普契尼，在他的创作思想上或多或少地受着意大利作曲家威尔第、德国作曲家瓦格纳及法国作曲家比才等影响，写出了不少富有现实意义的歌剧作品。普契尼1858年12月23日出生于卢卡，自小生活清贫，挚爱音乐，19岁时为圣·马蒂诺教堂唱诗班指挥和管风琴师。他的家族，一百多年在宗教音乐方面享有盛名。普契尼1880年至1883年在米兰音乐学院学习。他认为歌剧的成功与否，剧本的题材是关键，因此他选择题材非常谨慎。1900年11月20日他在写给音乐出版家朱利奥·里科尔第的信中说："在推荐给我的上千个题材中，我找不到一个合适的。"如果找到了合适的题材，他还亲自参加剧本的编写。普契尼根据他的创作实践经验，提出了戏剧的基本法则有三："引人、惊人、动人。"他力求表现朴素平凡的市民生活，尤其是资本主义社会中的"小人物"，他着力塑造那些心灵美好而遭受摧残的妇女形象。他的音乐，具有纯真浓郁的地方色彩，栩栩如生地塑造了众多的人物形象。如《艺术家的生涯》(1896)中的绣花女咪咪、《托斯卡》(1900)中的托斯卡、《蝴蝶夫人》(1904)中的巧巧桑、《图兰朵》(1924)中的图兰朵公主等，这些剧中人都在跌宕起伏的戏剧冲突中展现其鲜明的音乐形象。

欧洲正歌剧，是用音乐唱歌来展开戏剧的。德国作曲家瓦格纳认为：应该把音乐艺术作为表现戏剧事件和人物的主要手段，同时将其他艺术手段协同起来，成为综合性的Gesamtkunstwerk，或称"总体艺术"。在普契尼作曲的歌剧中，非常重视用唱歌来展开戏剧、刻画人物、倾诉感情。威尔第在作曲时为自己提出的原则是：音乐应该塑造有血有肉的、活生生的人物，在音乐形象和情节里不仅揭示人物的感情，还要显示他(她)的性格。他在1851年创作的三幕歌剧《弄臣》，就是用生动的音乐形象来塑造善良而又可怜的宫廷弄臣——驼背黎哥莱托，其浓烈的感情色彩，强烈的戏剧冲突，都在音乐歌唱中表现出来。索列尔舍斯

基看了《弄臣》后非常激动，他写道："《弄臣》无疑是威尔第的天才之作，它那紧张到了极点的剧情自始至终抓住了观众，人物性格刻画得极为突出鲜明。合唱富于生动的节奏，独唱和重唱的心理刻画令人惊叹。"

威尔第的艺术生涯在意大利音乐史上占有重要地位。他创作了26部歌剧，其主要创作思想是呼吁争取民族独立、反对外国统治，并在歌剧创作中坚定地奉行音乐是深刻揭示人性的崇高理想。他的音乐语言，具有清晰的意大利民歌风格，所以他所塑造的薇奥列塔、黎哥莱托等人物的音乐形象，平易纯朴、富有生活气息，其中的旋律与意大利的民歌有着密切的联系。

威尔第1813年10月10日诞生于意大利北部离布塞托不远的小村镇勒·隆柯莱。威尔第童年的生活贫苦，但十分爱好音乐，常常被唱民歌的流浪艺人所吸引。1831年起走上歌剧创作的道路，在他的音乐中，自然地流露着美妙的意大利民歌风韵。民歌用于歌剧有着历史的延续性。远在歌剧诞生之前，民歌与作曲家就有紧密的联系，后又随着主调音乐的发展及歌剧声乐艺术的渐趋成熟，这联系更为密切了。

意大利广大民众非常热爱歌剧，而且还能参加演出。有些外来歌剧团为了节省开支，不设专业合唱队而在本地民众中挑选合唱队员。法国艺术家、历史学家泰恩（1828～1893）在《意大利游记》中有生动的描写："这些人在歌剧院工作，是业余的，他们靠某种别的工作生活。比如，某个泥瓦匠到了晚上演出时就变成了一个火枪手或是古代克勒德人的祭司，他来参加排演时还穿着那条膝盖上满是白泥的工作裤。"由此可见，意大利歌剧所以能如此普及是不难理解的。

意大利歌剧自16世纪末至18世纪，在舞台上演过的剧目有四万二千部左右，可是留存下来的则屈指可数。这些留存下来的歌剧，是在大量的作品中经过长期演出实践，不断优存劣汰逐渐筛选出来的精品，是歌剧史上的经典之作。这点，中国戏曲也同样如此。中国戏曲八百多年以来，出现过难以计数的剧目，就京剧传统剧目来说，曾号称"唐三

千，宋八百”，但留存下来的只是少数。

综上所说，中国戏曲和欧洲歌剧的形成与发展及其艺术特点是：中国古代戏曲音乐是由民间歌舞——吟唱诗词——戏曲艺术的嬗变过程，且以演艺人为主，口传面授，世代相传；有戏就唱，有动必舞。这是古代戏曲的历史轨迹。欧洲歌剧则以作曲家为主，吸收民间音乐与宗教音乐，加以较大发展，或另行创作，并用美声歌唱连接全剧，其中也包括器乐的表现作用。可以这样说，欧洲歌剧是由作曲家用音乐来写戏剧的，因而歌剧音乐既有作曲家的个人风格，又有不同剧目的独特性格。这是欧洲歌剧的基本状况。

欧洲歌剧以剧本歌词为基础，以作曲家的音乐为主线，戏剧随着音乐歌唱而展开。因此德国人通常把歌剧称为“Singspiel”，即是“带音乐歌唱的戏剧”，或称“歌唱剧”。

中国戏曲与欧洲歌剧，在表演体系及艺术创作方面都不相同，但作为戏剧音乐是有共同之处，可以相互吸收、共同发展的。

（三）规范与程式

一种成熟的表演艺术总有某种规范化的程式。所谓程式，就是表演艺术的规程、法式。规范化程式的形成，是特定历史条件和民族特征及艺术本体与观众群体双向审美的结果。具体地说，程式性是经过长期艺术实践，优存劣汰，筛选积淀，逐渐提炼熔铸而成为具有相对固定的艺术形式。

戏剧音乐来源于生活，它把自然音响中的有用因素加以艺术化、逻辑化，然后在艺术表演中根据内容需要，重复应用，久而久之，规范成某种程式。实际上，规范化的程式是一种普遍而抽象的规律，这种规律要受一定内容及审美意识的制约，其作用在不同形态的艺术表演方面有着显著差异。比如说：欧洲歌剧是再现艺术，对艺术上的规范程式不那么遵循和重视；中国戏曲则是表现艺术，注重运用艺术上的规范程式。

但是，无论欧洲歌剧或中国戏曲，对程式的运用绝对不能当做死板的框架而到处套用。作为优秀的表演艺术，规范化的程式随着戏剧内容的需要是可以灵活自如地应用的，所谓“有规则地自由运行”。规范化的程式有着灵活的可塑性和高度的概括性，它是表演艺术中达到较高水准的专业化的艺术技巧。这种艺术技巧是从长期经验中概括出来的艺术规律，是对形式美规律的掌握和运用。只有那种具有高度概括力的艺术程式，才能承载着艺术之舟并使之绵延流传。比如中国戏曲写作中常用的起、承、转、合的规范程式，就是长期积累的写作经验。这种规范程式同样符合西方戏剧音乐的创作规律。我们从许多中西戏剧音乐创作中可以看到：起是呈示；承是发展；转与合最为重要，转得开，波浪涌生，气势大振；合得好，仿佛画龙点睛，能使整个音乐生动飞活，犹如百川归海，总揽全局，给人以兴奋完美之感。

艺术上恰当运用程式，易于被大众所接受和理解。有了良好的艺术程式，才能使审美者尽快而轻易地进入审美过程，所以艺术程式是艺术创作和延续的一个重要条件。

诚然，我们应该清醒地看到，艺术程式不是凝固不变的，是随着纷繁的社会实践、社会生活和文化思想体系的变动而不断发展的。

艺术程式是艺术形式的概括，是戏剧内容的依托。内容与形式相辅相成，互为因果。然而，中西戏剧音乐都有自身的内容与形式，总体来说：中国戏曲是形式因素重于描写内容，纷繁的内容凝结在形式之中；欧洲歌剧则是内容重于形式，所以欧洲歌剧往往是内容复杂而形式简扼，中国戏曲则是内容简扼而形式复杂。欧洲歌剧是真中求美，中国戏曲是美中求真。但无论中国戏曲或欧洲歌剧，音乐方面都有各自的规范和程式，只是艺术形态和表演方式不同。

先谈“剧诗”

中国戏曲和欧洲歌剧的唱词都是经过提炼的，充满韵律性、音乐性和形象化的诗体，姑且统称为“剧诗”。剧诗不仅要表情达意，还要富有

戏剧意蕴和人物性格特征；又由于剧诗是演员与观众直接交流的听觉艺术，因而必须畅达易懂，顺口可歌。要用意精深，切忌浅露。尽管中西戏剧产生的文化背景、艺术形态不同，但对剧诗的戏剧功能却是共同的。不过具体运用有别：中国戏曲的剧诗是人物的心情与歌舞融为一体，载歌载舞地来表情达意；欧洲歌剧则是以人物自身的内容，通过歌唱来展现剧情，倾诉人物感情。

例如京剧《贵妃醉酒》中：

海岛冰轮初转腾，

见玉兔，玉兔又早东升。

那冰轮离海岛，

乾坤分外明。

皓月当空，恰便似嫦娥离月宫，

奴似嫦娥离月宫。

这出戏情节简单，但人物心理变化复杂。剧中主人公杨贵妃来到百花亭赴约，皓月当空，玉兔东升，景象美丽。载歌载舞的表演，加之优美抒情的〔四平调〕唱腔，内在含蓄，柔美深情，将景、情、音、舞融为一体，和谐地展现出一幅委婉华丽的画面，无论听或看都很动人，这是中国戏曲剧诗的基本写法。

欧洲歌剧的剧诗写法，是感情热烈奔放，用词直截了当，充分发挥美声歌唱来抒发人物的激动心绪。例如普契尼作曲，L. 伊利卡、G. 贾科萨作词的《托斯卡》第三幕中卡瓦拉多西唱的咏叹调《今夜星光灿烂》：

天空闪烁着星光，

大地上散发着芳香，

花园里发出声响，

是她走在花园的路上。

亲爱的人儿来了，

急切投进我怀抱。

甜蜜的亲吻和温柔的拥抱，

把轻纱摘掉，

她露出美丽的身材和容貌。

这段唱的情景是：黎明前，远近教堂传来早祷钟声，然后由单簧管奏出该唱段的音乐主题作为背景音乐，衬托着卡瓦拉多西追忆他与托斯卡在别墅里相会时的情景。这首咏叹调的旋律，开始时用了多处同音重复，到后面的旋律则层层展开，将剧中人的激动心绪逐渐推向高潮。我看过男高音歌唱家帕瓦罗蒂演出该剧，当他演唱完这首咏叹调后，观众的激动心情难以抑制，长时间地热烈鼓掌，要求帕瓦罗蒂再唱一次，于是他重复演唱了一次。

虽然中西剧诗写法不一，但修辞技巧颇为相似。戏曲剧诗的修辞与古诗修辞一样，离不开赋、比、兴三大修辞技巧：赋是直接叙述其事其情；比是比喻，用彼事情来比喻此事情；兴是引起的意思，故也称“起兴”，就是借彼事情来引起或联想此事情。比和兴，用词含蓄婉曲，感情有余不尽，且可加强事与情的形象意景，这是符合戏剧文学审美原则的。以前有人说：“诗文要含蓄不露，便是好处。古人说雄、深、雅、健，此便是含蓄不露也。”又有人说：“此诗恶浅露而贵含蓄，浅露则陋，含蓄则令人再三吟咀而有余味。”这可以说是中西戏剧文学及戏剧音乐所共有的美学准则。西方的亚里斯多得在《修辞学》(Rhetoric)一书中说：“用对比，用比喻，用形象生动手法。”可见中西剧诗及音乐的美学原则是相似的。上面列举的《贵妃醉酒》和《托斯卡》的剧诗(音乐也如此)，都是触景生情，以景抒情，完美地表现情景交融的戏剧文学佳作。

略谈唱法

曲谱是平面的，只能示其轮廓，惟有通过良好的唱法，才能使之立体化，赋予其生命力。

唱法包括发声、吐字、力度、速度、润腔。

发　声　声音是传情的主要因素。戏剧艺术的歌唱发声是通过技术训练而成为艺术化的声乐技巧。一般说，中国戏曲的发声讲究甜润圆亮，而欧洲歌剧则求明亮宽洪。中国戏曲的发声技巧是运用丹田之力托住底气，使声音结实饱满、圆润悦耳。由于运用轻重抑扬的发声技巧，能将剧中人复杂的感情表现得淋漓尽致。欧洲歌剧在19世纪40年代，随着威尔第爱国主义歌剧的兴起，加之乐队扩大，配器加浓，因而要求声乐偏重于表现激昂慷慨的情绪，即用浓重的胸声和宏大的音量，以达到刚劲奔放的戏剧效果。

上述可见，中西戏剧歌唱的发声要求，因民族特性和艺术特色不同而有显著区别。

中国戏曲且以京剧为例。

中国古代戏曲是将不同性别、年龄、身份、性格加以分别归类，即称“行当”。京剧中分生、旦、净、丑四大“行当”。各“行当”的发声方法及艺术特点都不相同，而且每个大“行当”中又有细分。

京剧中有老生、小生、老旦、花旦、青衣、花脸（净）等不同“行当”的发声法。老生以真声为主，还可分黑胡子和苍白胡子两种，前者是扮演中、壮年男子，如《借东风》中的诸葛亮、《野猪林》中的林冲，声音要高亢、明亮；后者是扮演中老年人，声音要苍劲宽厚，不宜脆亮。小生是用真假声结合并以假声为主的发声法，以表现古代儒雅的书生风貌，或青年武将刚劲挺拔的气质。老旦也以真声为主，但多用胸、咽腔共鸣，苍劲宽亮而婉转，具有老年妇女的特点。花旦或青衣以假声为主，秀丽委婉，柔美嘹亮，以表现娴静、端庄或天真、俏皮等形象，如《打渔杀家》中的萧桂英、《西厢记》中的红娘等。花脸大多饰演性格刚强、粗犷一类男性人物，用真声大嗓唱法，多用胸、鼻、胪腔混合共鸣，音色浑厚、雄壮有力，如《铡美案》中的包拯等。由于发声的不同，增强了色彩的对比性，使唱腔更具表现力。

可是，同一“行当”由于演员生理条件不同而形成了不同的流派风

格，其发声也不尽相同。比如京剧史上被誉为“四大名旦”的梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云就有不同的发声法，从而形成“四大名旦”在发声上的流派特色。

近代戏曲的许多剧种，如越剧、黄梅戏、沪剧等是用自然声区的发声法。这种发声接近生活，听来较为自然亲切，其“行当”分法不像京剧那么严格。

欧洲歌剧（尤其是意大利）的繁荣发展是与声乐艺术 bel canto（美声唱法）演唱技巧的提高有密切关系的。音乐评论家阿萨菲耶夫在《音乐形式即过程》中写道：“意大利人民的音乐水平和艺术上的敏感，使声乐技巧获得很大进步，出现了 bel canto 这样一种自然的、运气十分自如的演唱法，这种技巧能通过有气息支持的嗓声，揭示出人的心理生活的魅力、温暖。”

美声唱法在歌剧合唱中分为四个声部，即女高音、女低音、男高音和男低音。而在歌剧中的人物演唱，由于戏剧内容的丰富性和人物性格的复杂性，要求演员发声技巧更为精细，以适应多种人物的生动表现。于是男女声又各分三种类型：女高音（Soprano）、女中音（Mezzo Soprano）、女低音（Alto）；男高音（Tenor）、男中音（Bariton）、男低音（Bass）。而且，同是女高音，由于发声技巧及表现性能的不同，又可分花腔女高音（Soprano Coloratura）——音域宽广，音色轻巧，清脆华丽，富于弹性，擅用“断音”（Staccato）唱法，并多用华彩性的经过句，跳跃跌宕，起伏回旋，连续发出清亮剔透的花腔音型，如莫扎特作曲的歌剧《魔笛》中的夜女王等；抒情女高音（Soprano lyrico）——音色秀丽柔美，富于表现力，适合歌剧中女青年演唱，如威尔第作曲的《茶花女》中的薇奥列塔等；戏剧女高音（Soprano dramatico）——音色宽洪坚实，声音饱满壮丽，感情充沛，善于演唱富于戏剧性的人物，如威尔第作曲的歌剧《阿依达》中的阿依达、柴科夫斯基作曲的歌剧《黑桃皇后》中的丽莎等。男高音则分抒情男高音（Tenor lyrico）和戏剧男高音（Tenor dramatico），前者音色优美，

声音舒展，擅长抒情，如威尔第作曲的《茶花女》中的阿尔弗莱德等；后者音色刚健，声音挺拔，富于激情，如普契尼作曲的歌剧《托斯卡》中的卡瓦拉多西等。

吐　字　构成唱腔的基础是字的音与情，就是“声以字为根，腔以情为本”的原则。只有“字正腔圆”，才能进入“声情并茂”的境界。有人说：“中国字而明义，西洋声而得情。”把字与情分隔。其实，无论中西，演唱时总是要求字情结合，二者共同来体现完美的艺术形象。当然，在民族习惯、审美意识的不同上，中西尚有区别。中国戏曲强调字重腔轻，由字生腔，由腔生情；欧洲歌剧则强调美声表现，由声得情，由情生音。或者说：中国戏曲是曲从于字，欧洲歌剧则言从于歌，二者有所侧重。这是两种不同的艺术形态和美学要求。然而，归根结蒂还是要字情的统一。只有这样，才能高于生活，具有悦耳动听的艺术价值。这是任何演唱艺术都必须要做到的。

中国戏曲演唱特别重视字的清晰动听。根据汉语规律及演唱特点，在缓慢旋律的重点字上，一般分为字头、字腹、字尾。字头为声母，出自喉、舌、齿、牙、唇，称为“五音”；字腹为韵母，字音的清晰全在于此，演唱时分别用开、齐、撮、合等口形，称为“四呼”；字尾是归韵，根据“中州音韵”的韵辙，分别收归鼻音（如庚青韵）、半鼻音（如江阳韵）、舐齿（如安恩韵）、满口（如萧豪韵）、齐齿（如衣期韵）等。字的头、腹、尾吐法不宜分隔，要连成一体而不露痕迹，切忌将字音咬死。其实，欧洲歌剧的许多优秀演唱家对于吐字也十分讲究。而且，通过字音的传递，表现出深邃的意蕴。如男高音歌唱家帕瓦罗蒂、多明戈及女高音歌唱家普莱斯、莫芙等等，从他（她）们的演唱中显然可以听出字音的清晰和美妙的感情变化。

力度速度　由于人物感情的细微变化，在行腔中用力、速度的变化来与之相适应。这种表现方法中西均用，并用得多而有效。例如古诺作曲的《罗密欧与朱丽叶》中朱丽叶唱的咏叹调《啊！我要生活在幻梦

里》。这段咏叹调是朱丽叶对罗密欧真挚爱情的吐露，仿佛在梦幻里，心情忐忑不安，起伏难平，所以在唱“再难寻那良辰美景”时，忽强忽弱的力度变化，形象地表露出朱丽叶内心的激情；接着“啊！”的花腔乐句，力度由弱至强再由强至弱，更体现出朱丽叶内心似波浪翻腾，难以抑制的感情。

运用短幅速度变化，以突出主要剧诗的含意也是常用的表现方法。如威尔第作曲的《弄臣》中吉尔达的咏叹调《心爱的名字》。这是描写吉尔达对瓜切马尔代(或译“瓜蒂耶尔·马尔代”)的深切爱情。马尔代虽穷，但吉尔达表示“……不爱王子，也不爱贵人。他是个穷人，他越穷，我就爱得越深”。因而唱到“使我永远难忘”时，速度变为自由，富有感情地唱出吉尔代深切的爱心。这里，速度稍为一变，却突出了“瓜切马尔代！这名字多么可爱，深深铭刻在心上”的深情厚意。

力度的变化在中国戏曲中也是常用的。如京剧《铡美案》中包拯(裘盛戎演唱)的〔西皮原板〕。包拯唱到陈世美定有前妻时，为了强调主语，不仅速度逐渐加快，力度也逐渐加强，体现出包拯威严的气势和肯定的语气，陈世美听之胆颤心惊。其实，这里的旋律是一般化的“西皮腔”，但由于唱法上恰当地运用力、速度变化，不仅加强了戏剧性，而且使这句剧诗有力地凸现出来。

又如京剧表演艺术家周信芳(麒麟童)的代表作《萧何月下追韩信》中萧何的〔二黄顶板三眼〕“是三生有幸”。这一唱段的内容是写汉代韩信怀才不遇，弃官而去。汉相萧何闻讯急忙飞马追赶，力劝韩信回朝。这里，用恳切的语气，回旋的曲调，加之力、速度变化的衬托，尤其在“来寻将(啊)军”这句，更显出力、速度变化的重要作用，将萧何急切而诚挚的语气生动地体现出来。

润　腔　润腔是个广泛概念，也可包括力、速度变化等。这里，仅指在行腔中运用颤音、顿音、滑音、气口等常用润腔方法，实例从略。

无论中西文化艺术，在发展过程中都有着无限的延续性，在频繁的

变更中又包含着相对的稳定性。人类的社会生活、文化体系在延续中体现着大致相似的共通性。复杂的戏剧内容通过规范的艺术形式，简明扼要地传达给观众。高层次的艺术形式是历史积淀的产物，必有深层的美学价值，因而能“叩开”广大民众的审美心扉。

（四）唱腔的属性

无论中国戏曲还是欧洲歌剧，唱腔是其主要成分，戏剧情节的展开、人物形象的塑造、戏剧节奏的把握，唱腔起着至关重要的作用。

唱腔的风格可以绚丽多彩，唱腔的表现也可千变万化。但从戏剧唱腔的情质属性来看，似可分属以下三种，即叙情性唱腔、抒情性唱腔、激情性唱腔。

叙情性唱腔

“叙情性唱腔”的基本特点：速度中等，字密腔简，旋律变化不多，突出语言因素，是一种边叙边抒、说唱结合的唱腔。

中国戏曲由于汉语字调及语调的变化多，又加之剧种风格的多样化，因而叙情性唱腔是相当丰富的。现以北方的评剧和南方的越剧为例，加以简析。

评剧，约于1910年前后在河北民间说唱“莲花落”基础上发展而成。其音乐唱腔与当地语言密切结合，且在表述语气感情方面十分生动，富于生活气息（例三十三）。

越剧，1906年初次登台演出，其音乐唱腔是在民间说唱“落地唱书”基础上演变而成。“落地唱书”是清唱形式，30年代加入乐器伴奏，40年代初衍生出音乐性较强的“尺调腔”。〔尺调腔·紧板〕，叙情性较强（例三十四）。

戏曲中板腔体叙情性唱腔是以上下句对仗反复叠成；结构大多是用“起—平—落”形式，“起”部是旋律性较强的上句，然后进入叙述性的“平”部。“平”部的篇幅不限，上下句可自由反复，直到一段结束进入“落”

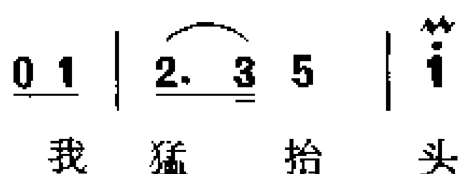
部。“落”部是旋律性较强的下句，常用拖腔，使之具有相对稳定性。

“起—平—落”结构的“叙情性唱腔”，在中国江南地区“滩簧腔”剧种中的“基本腔”最为典型，其叙情功能尤为突出，它的“平”部“干板”几乎就是语气声调的直接体现，自然动听。另外，“高腔”剧种中的“滚唱”也富于叙情功能，并且体现出微妙的地方语音特色，如“四川高腔”、“湖南高腔”等，都有其鲜明的地方特色。

“高腔”音乐原无管弦伴奏，只是锣鼓助节，一唱众和（帮），正因为不托管弦，所以特别强调语音的地方性和表意性。

“叙情性唱腔”在中国曲艺音乐中体现得更为生动，所以过去曾称为“说唱”，说明它在说唱结合上有突出的表现。

曲艺中的“叙情性唱腔”是根据地方语音及具体感情而设腔的，因而赋予语言以浓郁的韵律性和生动的形象性。这点，不仅中国戏曲可以深入学习，就是欧洲歌剧也可借鉴运用。例如京韵大鼓《丑末寅初》中“我猛抬头”四字：



四个字的字调趋向确切，语气生动，突出了语言的表现意义。

为了进一步说明说唱结合的地方性、形象性和生动性，列举北方的京韵大鼓《丑末寅初》和上海说唱《金陵塔》片段为例。

丑末寅初即天将拂晓，描绘渔樵耕读等人的生活状态，富于情趣。下面列举其中渔翁解缆、撑篙起航的一节，“飘飘摇摇、晃里晃当”等嵌字及“扑楞楞楞两翅儿忙”等的唱腔与唱法，既好听，又形象，充分表现出说唱结合，自然生动的“叙情性唱腔”之优越性。

上海说唱《金陵塔》是一个绕口令式的唱段，字位节奏密集，如同快说；尤其南方入声字“塔、一、角、唧、迭”等字，字的节奏及音调处理都很恰当，既使字音清晰，又使语气生动，这种叙情性唱腔，用于诙谐明快

的情绪,颇有艺术效果(例三十五)。

以上简要剖析了中国戏曲中“叙情性唱腔”的基本特点,下面简析欧洲歌剧中“叙情性唱腔”——“宣叙调”的大致特点。

欧洲歌剧的“宣叙调”也是突出语言因素,边叙边抒、说唱结合的一种戏剧化的“叙情性唱腔”。

欧洲歌剧中的“宣叙调”与中世纪教会音乐的“圣咏”有密切关系。“圣咏”唱调可分圣经和非圣经两类,前者是散文体,后者是韵文体。但歌词大多是用一个词节配一个音节,是一种音乐化的朗诵,称为“音节式圣咏”;至于一个词节配多变的旋律,则称“花唱式圣咏”,这与后来歌剧中富于歌唱性的“咏叹调”有承续关系。“咏叹调”大多有丰富优美的旋律,故而具有“抒情性唱腔”的特点,这待后说。

欧洲歌剧大约在1600年前后创用“宣叙调”,至19世纪德国作曲家瓦格纳的乐剧理论和实践,是经过不断衍变才成为歌剧中多种形式的“宣叙调”。“宣叙调”的剧诗有的是用散文体,也有用韵文体,音乐结构也较自由,音调的抑扬顿挫、高低强弱,是由剧诗的节奏及意义所决定,希腊人认为:音乐与语言有直接关系。亚里斯多德在《诗学》中提出:旋律、节奏与语言是密不可分的,音调是通过语言进行模仿而成。由于“宣叙调”是通过语言进行模仿,是一种戏剧化的朗诵,故也有人称其为“朗诵调”。“宣叙调”还可运用不同国家的语言来写作,如英国作曲家珀塞尔在《狄多与涅阿斯》中用英语来写“宣叙调”,显得清新高雅;法籍意大利作曲家吕利创立了法国歌剧,他用法语写的“宣叙调”,大多呈现华丽优美的法国风韵。由于应用各种语言进行模仿,从而展现出各自的地方风格。

18世纪以后,意大利歌剧作曲家创作的“宣叙调”,不仅体现出浓郁的意大利风格,还赋予一定戏剧色彩及人物性格特征。比如威尔第创作的最有代表性的“浪漫主义三部曲”——《弄臣》(1851)、《游吟诗人》(1853)、《茶花女》(1853)——其中的“宣叙调”表现出剧中人的语言

特色和人物的性格特征，这对后来歌剧音乐创作产生了深远的影响。

歌剧中"宣叙调"主要突出语言因素，伴奏则处于陪衬地位，故有无伴奏和有伴奏两种形式，前者近于戏剧朗诵，后者稍近歌唱。"宣叙调"的抑扬顿挫、高低强弱，为剧诗增添了艺术表现力；伴奏的衬垫强化了剧中人的感情色彩。

下面列举威尔第作曲的"宣叙调"，看看欧洲歌剧"宣叙调"的基本特点及伴奏衬垫的作用：

威尔第的杰作《弄臣》，剧中主人公是个驼背的宫廷丑角弄臣——黎哥莱托，第一幕第二场中他以蔑视、嘲弄、诅咒的语气，对着刺客背影唱这段"宣叙调"：清唱起，在"肠"字上加一个强和弦衬托，以加浓嘲弄的语气；"死亡"后用下行和上行间奏音型来展现黎哥莱托的不平心情；在"不能忘"时，由强渐弱的语气及和弦衬垫，倾吐出黎哥莱托愤怒诅咒的心情。这段"宣叙调"，颇能刻画黎哥莱托的人物性格（例三十六）。

又如威尔第作曲的《茶花女》，主人公薇奥列塔在第一幕尽情狂欢的舞会结束，众多宾客离去后，薇奥列塔独自一人陷入沉思，阿尔弗莱德对她一往情深的爱情，使她感情上激起波动，思绪上引起烦乱，于是她内心连续提出了"为什么？"就在一个仿佛强烈问号的和弦之后，用自由速度，如同独白地唱出"为什么？……"在"感动"二字处衬以较强的和弦震音，将她内心难以抑制的感情作了形象性的衬垫，然后连续 ***PP*** 的向上音型，仿佛不断地提出疑问，接着"难道我的心真正感到了爱情？"其后连续短促的间奏音型，进一层是她内心疑问的揭示，这是一段富于戏剧性的"宣叙调"（例三十七）。

再如威尔第作曲的《阿依达》第一幕中，年轻、勇敢的将军拉达姆斯，他所唱的叙情性"宣叙调"，豪放刚毅，体现出他独特的性格（例三十八）。

这段"宣叙调"以铿锵的节奏，行进的速度，豪迈地演唱出他的统帅理想。这段"宣叙调"的间奏，三连音像辉煌的军号和顿挫有力的列队

歌曲音型，显得异常豪迈，将拉达姆斯的将军形象及战而必胜的信念衬托得非常有力。

美国的音乐剧中"宣叙调"有了新的发展。如两幕音乐剧《窈窕淑女》中的唱段，大多属于"宣叙调"性质，并且分为"朗诵性宣叙调"，"旋律性宣叙调"和"节奏性宣叙调"等，不仅独唱用，在重唱中也用。这部分"宣叙调"根据语言、语气和感情的不同，在曲谱的规范下可作较为自由的变化，听起来仿佛是带有一定音调和节奏的说，说中有唱，唱中带说，却又有一定的完整性。

但是，"宣叙调"并非是自然语调的再现，还要体现剧中人的"动机"音调，随着戏剧的发展作各种变化，使戏剧与音乐有机地结合起来，这样，才能使"宣叙调"生动地塑造人物音乐形象。

"叙情性唱腔"虽然缺少优美的抒情色彩和激烈的戏剧力度，但它具有说中有唱、说唱结合的特点，对剧情的具体铺陈、人物关系的交代能说唱得清晰明了，使观众对繁复深奥的戏剧内涵易于了解。而且，由于"叙情性唱腔"的音乐特质，与优美的"抒情性唱腔"和浓烈的"激情性唱腔"在全剧中交替出现，能起到强烈的对比作用。所以，"叙情性唱腔"与"抒情性唱腔"、"激情性唱腔"是中西戏剧音乐中三足鼎立、缺一不可的，也是构成戏剧音乐完整体系的重要内容。

抒情性唱腔

"抒情性唱腔"的基本特点：速度较慢，字疏腔繁，旋律变化多，歌唱性强，宜于表现剧中人细腻的感情，或深沉、或感慨、或柔中有刚，能倾吐人物内心的复杂情绪。"抒情性唱腔"结构严谨，篇幅较长，且有相对的完整性。

中国戏曲中的"抒情性唱腔"，旋律优美，唱法讲究，并且有着鲜明的剧种风格，在戏曲音乐中占有重要的地位。

京剧〔反二黄慢板〕唱腔，无论旦腔或生腔，都能发挥抒情的功能，比如梅兰芳在《宇宙锋》中的一段〔反二黄慢板〕，委婉的旋律中含有内

在的张力，体现出剧中人赵艳容碎衣毁容、装作疯癫而坚拒皇帝婚姻的神态；又如程砚秋在《窦娥冤·法场》一段〔反二黄慢板〕，旋律抑郁回旋，唱法顿挫有致，颇有外柔内刚的气质，揭示了窦娥对昏聩的封建社会发自内心的谴责（例三十九）。

从（例三十九）中可以看出，唱词只有一句（十字句），而唱腔篇幅占了〔慢板〕的 12 小节，以腔传情，感情深切，充分发挥了"抒情性唱腔"的特有功能。这类唱腔在京剧中是不胜枚举的，如老生腔中《李陵碑·碰碑》、《柴桑口·卧龙吊孝》等〔反二黄慢板〕唱段，尽情地抒发了剧中人内心的悲痛之情。

当然，"抒情性唱腔"不仅局限于体现悲痛之情，也能抒发多方面的感情。例如京剧《空城计》诸葛亮的〔西皮慢板〕唱段，既舒展，又洒脱，将诸葛亮当时的"潇洒"神态展现得栩栩如生，竟然使司马懿不敢入城而失去了大好战机（例四十）。

中国戏曲艺术"曲是半壁江山"，大部分剧情是"以曲唱戏"的。各个剧种抒情性的慢板唱腔，是塑造人物形象、展现人物性格和推动剧情发展的主要艺术形式。

无论中国戏曲或欧洲歌剧中的"抒情性唱腔"，由于速度较慢，旋律多变，因而是展示歌唱者演唱技巧和抒发感情的地方，也是广大听众尽情享受艺术美之所在。所以一个好的剧目必须要有好的"抒情性唱腔"，才能给人留下难以磨灭的印象。我们经常可以遇到这样的情况：一个剧目的具体内容回忆不起来了，而精彩的抒情性唱段却会深深地留在人们的记忆之中，从面因"一个唱段留下一个戏"。"抒情性唱腔"的作用由此可见了。

欧洲歌剧曾经演出的剧目难以计数，而精彩的抒情性唱段则屈指可数。这就说明要创作出一个精彩的抒情性唱段是很不容易的。

欧洲歌剧中的"抒情性唱腔"优美动听，结构规整，长于抒情，这与"叙情性唱腔"不同。这种"抒情性唱腔"在歌剧中称为"咏叹调"。欧洲

传统歌剧中抒情性的“咏叹调”常组织在“叙情性唱腔”——“宣叙调”的后面，即由“宣叙调”引入“咏叹调”；到瓦格纳的后期，歌剧中摒弃了这一形式，可直接由“咏叹调”起唱；威尔第更注重宣叙调与抒情歌的二者结合，他认为二者差别应该缩小，衔接务必自然。

欧洲歌剧的“抒情性唱腔”也是承续和发展中世纪宗教音乐的圣咏。圣咏歌词配以简单的音调，称为叙情性的“音节式圣咏”；歌词配以华彩的旋律则称抒情的“花唱式圣咏”。“花唱式圣咏”是歌剧“咏叹调”的前身。由“花唱式圣咏”到歌剧的“咏叹调”，是经过多部清唱剧的创作而逐渐形成的。如亨德尔曾在罗马为《复活》(1708)作曲，其中抒情性的诗节谱成了抒情性的唱腔，这些唱腔在艺术形式、音乐风格、乐思发展及感情表述等方面，为歌剧“咏叹调”的创作提供了很好的经验。18世纪初，“咏叹调”在歌剧中已占有重要的地位。

欧洲歌剧中的“咏叹调”，是塑造人物形象、刻画人物性格的主要艺术手段。各个剧目中的主要人物，都有代表性的“咏叹调”。这些唱段以其优美舒畅、栩栩如生的音乐形象，在全剧中起着听其音如见其人的作用。于是能使各个剧目具有各不相同的风格，从而使欧洲歌剧的音乐展现出瑰丽多彩的风貌。

但是无可否认，在罗西尼（1792～1868）以前有些作曲家所创作的抒情性“咏叹调”，虽然旋律异常优美，也有不少高难度的演唱技巧点缀着华彩段落，但对剧中人不同性格及深层感情的体现则显得不足，甚至有类同之处，因而早期歌剧可以说是重音乐而轻戏剧。当时人们去欣赏歌剧常说是“听歌剧”，很少说“看歌剧”；中国的戏曲爱好者进剧场是闭目击节，认真“听戏”，而不说去“看戏”。这就体现出时代的风情和审美的习惯。

下面简要地剖析歌剧中几段“抒情性唱腔”——“咏叹调”，以作举一反三的参考。

欧洲歌剧中抒情性的“咏叹调”样式很多，各个时期及每个作曲家

的风格也各不相同。这里举普契尼作曲的《艺术家的生涯》中咪咪唱的一段与米赛塔唱的一段及《托斯卡》中托斯卡唱的一段作比较，可以看出欧洲歌剧优秀的抒情性“咏叹调”是非常讲究人物形象塑造的。

《艺术家的生涯》于1896年由托斯卡尼尼指挥在都灵演出。这部歌剧音乐新颖，富有魅力，为普契尼奠定了国际级作曲家的声誉。

艺术来源于生活。普契尼经历过艺术家的贫困生活，在贫困生活中积累了丰富的经验。他热爱生活，同情和爱怜娇弱女性，这部歌剧中女主人公咪咪就是他着力用音乐来塑造娇弱女性的典型。同时，形象地反映出1830年前后巴黎穷艺术家悲欢离合的生活情景。

第一幕咪咪唱的抒情柔美的“咏叹调”《人们叫我咪咪》，在咪咪音乐主题的变化中唱出这首抒情优美的著名女高音独唱曲(例四十一)。

在《艺术家的生涯》中另一女主人公米赛塔的“咏叹调”《漫步街上》，在明朗跳跃的引奏后引出米赛塔开朗宽长的唱调，形象地展现出米赛塔无所拘束、放荡不羁的性格。这与咪咪的唱调有着明显区别，二者虽然都是女高音，但却体现出各自的鲜明性格(例四十二)。

以上两例是同一剧目中塑造的两个截然不同的女性形象。再如普契尼在《托斯卡》一剧中塑造的坚定、果断，为爱情而牺牲的托斯卡的形象。

《托斯卡》于1900年1月14日在罗马科斯坦齐剧院首演。《托斯卡》的音乐感情强烈，富于戏剧性，其中抒情性唱腔揭示了托斯卡美丽的形象和坚定的性格，如在第二幕中托斯卡面对奸诈狠毒的斯卡尔皮亚男爵，坚定地唱起“献身艺术，献身爱情”(例四十三)。

在铿锵的节奏、果断的音调下面，伴奏衬以优美抒情的托斯卡音乐主题，人物音乐主题在《托斯卡》中用得较为成熟。托斯卡的音乐形象紧紧与抒情优美的音乐主题结合起来，推动着戏剧的不断发展，人物性格的逐渐深化，充分发挥了音乐的表现功能，将托斯卡的形象展现得光彩照人！

普契尼创作的抒情性“咏叹调”，不拘一格，色彩丰富。如在《蝴蝶

夫人》中的巧巧桑与平克尔顿,《图兰朵》中的公主和王子等等,都以绚丽多彩的音乐旋律塑造了鲜活的人物形象。

抒情性的"咏叹调"与叙情性的"宣叙调",在早期歌剧音乐创作中区别较为严格,并把剧中的音乐唱段编成号码,以段相接,互不连贯。自从威尔第中期以后创作的歌剧音乐,如《茶花女》、《奥赛罗》等突破了这种模式,音乐随着剧情的发展而连续进行,尤其是人物特性音调——人物的音乐主题融入其间,使全剧音乐风格更为协调。普契尼承续了这种方法并有所发展,他将叙情性的"宣叙调"与抒情性的"咏叹调"根据戏剧内容、人物感情,择需而用;或将二者融会贯通,灵活应用,从而产生一种比"宣叙调"富有旋律性,比"咏叹调"近于"宣叙调"的"咏叙调"。叙情性的"宣叙调"和抒情性的"咏叹调",既有各自独立性,又有相互融合性。这就使歌剧音乐具有生动的灵活性和广泛的适应性。

激情性唱腔

作为戏剧,无论中国戏曲或欧洲歌剧,必定要有强烈的戏剧冲突和人物的激情表现。所谓"激情性唱腔"就是用跌宕起伏的旋律、紧松多变的节奏,充满激情地来展现戏剧冲突和人物感情。虽然中国戏曲和欧洲歌剧的音乐表现方式不完全相同,但音乐写戏的最高任务却是相同的。

中国戏曲"板腔体"音乐,在揭示戏剧冲突和人物激情方面,比之"曲牌体"更有表现力。比如京剧中的"皮黄腔",有的板腔能充分展示"激情性唱腔"的功能。如高庆奎唱的《逍遥津·逼宫》中的二黄唱段,激越悲怆,将汉献帝"我恨奸贼把孤的牙根咬碎"的愤怒之情体现得淋漓尽致。开头〔导板〕和〔回龙〕,旋律跌宕起伏,唱法高亢激越,将戏剧冲突和人物激情调动起来,观众听了为之震憾。当然,这是高(庆奎)派唱腔的特有风格,用在这里可谓恰到好处(例四十四)。

再如余叔岩唱的《战太平》〔导板〕"头戴着紫金盔齐眉盖顶",激昂挺拔,将大将花云坚毅不屈的形象展现得神形兼备。这句〔导板〕后被

京剧现代戏《沙家浜·坚持》一场吸收运用，并根据剧中人郭建光唱的“听对岸响数枪声震芦荡”的情景，唱腔和唱法作了必要的发展，使旧腔注入了新的意蕴。“皮黄腔”的〔散板〕、〔摇板〕等，都具有“激情性唱腔”的功能；“西皮腔”〔快板〕由于节奏紧凑、旋律畅达，在体现人物激情方面有着很强的律动性。如《四郎探母·坐宫》杨延辉和铁镜公主的对唱，环环相扣，越唱越紧，把剧情逐步推向高潮。

所谓激情，在情质上也有南北差异。相对来说，前者偏柔，后者偏刚。如越剧中的〔连板〕、〔嚣板〕；沪剧中的〔赋子板〕等等，都有“激情性唱腔”的功能，但比之北方戏剧的“激情性唱腔”则相对柔些。

中国戏曲中“激情性唱腔”的艺术形式及其表现功能，对欧洲歌剧音乐创作颇有参考价值。虽然中西民族文化和审美心理不同，但在艺术创作技法上相互借鉴，确有积极作用。

欧洲歌剧中“激情性唱腔”的创作方法，就笔者学习所得，大致有如下三种：

①强化语调激情　欧洲歌剧中的”叙情性唱腔“近于讲话的自然语调，节奏自由，旋律简单；“抒情性唱腔”则旋律委婉，节奏虽有变化，但仍平缓舒展；而“激情性唱腔”由于人物感情的激动，使唱腔旋律起伏多变，节奏紧松跌宕，表现出较强的冲击力。人物的激情在难以抑制的律动中展现出来。例如《阿依达》第三幕阿依达唱的（浪漫曲）《啊，我的故乡》（例四十五）。

前面几句，是用节奏顿挫、语调急切的“叙情性唱腔”——“宣叙调”，到“哦，尼罗河，你的波浪，就将我埋葬”，节奏放宽，旋律大跳，唱法上加强力度，有力地强化了语调的激情性，将阿依达充满内心矛盾的激动之情体现得非常恰当；然后用（*pp*）轻声唱出“使我能安静，不再有痛苦悲伤”。在强烈的激情之后，理智地抑制了感情。既有激情，又有抒情，在对比中展现人物的复杂心情，听了颇为感人。

②强化运腔激情　根据词义，唱腔运行可有多种变化，尤其剧中人

在激情奔放时，起伏多变的唱腔运行，能使人物激情似波浪汹涌，一泻千里。比如京剧《逍遥津·逼宫》一剧，惊心动魄的戏剧性和充满激情的冲突性，在汉献帝唱的那句〔导板〕中把戏剧推向高潮。歌剧中的女高音，常常通过花腔的运行展现人物激情。如莫扎特作曲的《魔笛》中夜后的"咏叹调"《复仇的痛苦》，其中回旋起伏的花腔运行，加之"连续断音"(Staocato)的唱法，满腔激情地倾吐出夜后的无比愤慨(例四十六)。

歌剧中女高音用花腔运行来揭示剧中人的激情，无论喜、怒、哀、乐各种情绪都用，实例不胜枚举。其他声部的唱调运腔，在倾泻人物激情方面的实例也是举不胜举的。

歌剧中的重唱不仅可以叙事或抒情，尤其在几个人物同时表述内心激情时，更能发挥重唱的作用。例如威尔第作曲的《弄臣》，在全剧戏剧高潮处和人物心理矛盾极为复杂的地方创作了一首激动人心的四重唱，将公爵、玛达莱娜、吉尔达、黎哥莱托各自心里的激情立体化地展现出来：公爵(男高音)的腔调运行，洒脱飘逸。在欢悦的激情中体现出他玩世不恭的性格。玛达莱娜(女低音)对公爵的欢悦激情，似笑非笑，一笑了之。吉尔达(女高音)则对情人(公爵)的背叛激愤不已。黎哥莱托(男中音)愤怒难平地向女儿吉尔达表明：报仇时机将到，雪恨即在眼前。这首感情复杂而起伏交叉的四重唱，可说是强化运腔激情的范例。

歌剧《弄臣》，是根据法国作家维克多·雨果创作的话剧《逍遥王》(也称《国王行乐》)改编而成。维克多·雨果看完歌剧《弄臣》后，对这首充满激情的四重唱作了很高的评价：音乐比诗文戏剧更有表现力，话剧舞台上不可能让四个不同感情的人物同时讲话。歌剧的四重唱则让观众听清了四个人物的不同感情，并留下深刻的印象(大意)。这首四重唱，运腔起伏多变，情绪逐渐趋紧，在演出时每当唱完这首富于激情的四重唱，观众情不自禁地会欢呼鼓掌。这首著名的四重唱，是欧洲歌剧史上的艺术珍品，为世界人民所欢迎。

③强化伴奏激情　歌剧音乐除了唱腔是其主要因素外，交响化的

伴奏也是重要的组成部分。唱腔与伴奏相辅相成，互为生辉，共同来塑造音乐形象，揭示人物激情。前面已有论及，这里再以乔达诺作曲的《安得雷·雪聂》中《母亲被杀害》唱段为例作些简介。

一刹那间，蓝黑色的火焰滚滚，

闪耀在天空，照亮我们脚下的路程。

看啊！故居被焚烧烈火熊熊！

在急切密集的唱腔下面，伴奏连续下行的和弦震音，加之下声部密集装饰音的向上滑奏，形象地展现出火焰滚滚，烈火熊熊的气氛；唱腔是宣叙性的，但由于伴奏的有力衬托，使剧中人悲愤交加的情绪体现得更为动人。

歌剧交响化的伴奏，能使人物激情立体化地表现出来。所以，欣赏歌剧总是将唱腔和伴奏放在同等重要地位。这点，对中国戏曲来说是值得借鉴和学习的。

"叙情性唱腔"、"抒情性唱腔"和"激情性唱腔"在实际应用时三者不是截然分开的，在戏剧情节复杂多变的进展时及人物情感的细微变化中，唱腔亦随之而变，因而三者常常相互交叉、互为渗透，在一个唱段中灵活运用。

（五）音乐在戏剧中的作用

戏剧作为综合艺术，音乐是很重要的组成部分，它具有特殊的表现作用。虽然音乐是听觉艺术，但它是有具体形象的，特别是在戏剧艺术中，当它与舞台上的视觉形象相结合时，音乐形象更要鲜明、生动。作为戏剧音乐，它离不开戏，所以，音乐如何体现戏剧内容与塑造人物形象，是戏剧音乐的首要任务。

导演请勿忽视音乐创作

作为戏剧组织者与指挥者的导演来说，应该重视音乐创作这一部分的作用。因为，每部戏都有一个统一的风格，导演与作曲者应在总体

艺术构思上，共同完成一部戏的创作任务。如果导演只管排戏，而忽略了音乐在全剧中所起的重要作用与统一风格的体现，便会产生视觉形象与听觉形象不相协调的问题。因此，导演应把音乐融洽地组织在全剧的艺术创作构思之中。通过音乐丰富的联想与浓厚的象征色彩，伴随着剧情的发展，音乐有逻辑地层层推进，使听觉形象与视觉形象有机地结合。

有的导演，对综合艺术中的音乐作用重视不够，或者没有把音乐这门艺术统一在他的总体构思之中，因此，常常产生音乐与全剧的风格不相协调。有的则把音乐单纯地作为填空当式的气氛音乐，有的甚至把现成的音乐贴标签式地套用，牵强附会。有的戏，导演在舞台上的艺术处理是很有特色的，人物性格的揭示也有一定深度，并有一定的时代感。但全剧的音乐却没有鲜明的形象和总体的构思，前后缺乏逻辑的有机贯串发展，从而影响了戏剧的统一性。

整体布局　统一构思

话剧的音乐不像戏曲那样要受某一剧种音乐风格的制约，它可随着不同的内容与剧目样式变化，音乐创作有较大的灵活性，而中国的戏曲音乐创作则要受剧种音乐的制约。

我国有三百几十个剧种，每个剧种的风格都不相同，而剧种风格的不同，主要体现在音乐唱腔上，因此戏曲音乐创作既要体现剧种的音乐风格，又要体现特定的内容与不同人物性格。在某种意义上说，戏曲音乐的创作比话剧音乐的创作难度更高。同时也要求戏曲导演对该剧种音乐要有一定的了解，如此才能相互配合、统一构思、共同创作。

沪剧《逃犯》在综合艺术结合上处理得就很好。它既有浓郁的沪剧音乐风格，又能体现新的时代特征与不同的人物性格。导演无论在节奏与速度的处理上，空间与时间的安排上，都给音乐创作提供了发挥的余地，给人以流畅、舒适而浑然一体的艺术美感。

有些戏的编、导、作曲尽管对该剧的音乐唱腔较为熟悉，但由于全

剧的唱腔缺乏严密的构思，因而也会导致全剧唱腔的松散与平淡。例如有的剧目重点唱段与次要唱段主次不分，看上去似乎段段都是重点，但却相互抵消，突出不了重点唱段。一般说，一个戏的重点唱段是不多的，但既然是重点唱段，就应该设置在全剧艺术构思的显要位置上。通过重点唱段的渲染，揭示主要人物的精神境界，所以主要唱段与一般唱段应有合理的布局，切不可一个戏的唱段很多而主次不分。这是戏剧音乐创作的基本规律，外国歌剧也是如此。

创新不忘剧种风格

莎士比亚的名著《第十二夜》曾被改编成越剧，其间困难是很多的，不仅要求把外国话剧改编成中国戏曲，而且还要越剧化，因此音乐创作上就要充分发挥越剧音乐的独特风格，同时还要将唱段布局得合情合理。

另外，越剧是擅长演古装传统戏的，现在要演外国戏，在音乐创作上需下很大的功夫。因为音乐不是抽象的东西，它有一定的确定性，要表现不同时代的人物，一定要作必要的改革，绝不能原封不动地套用原来的流派唱腔。但改革与创新还需具有剧种风格，因为剧种音乐风格的形成并非一朝一夕，它是根据人民的文化传统与审美情趣，在长期的艺术实践中逐步形成的。艺术风格是有延续性的。当然，延续性也可由量变到质变，却不可能突变，否则，人民是不会承认的。当前在戏曲音乐创作中，这个问题是值得研究的。要使戏曲音乐真正发挥它的特殊功能，就需要编、导、音、演、美共同协作，一齐来发挥作用，尤其音乐，在戏剧创作中要发挥千姿百态、风格多样的表现功能。

（六）音乐结构布局

一个精美的艺术品总有个完整的结构布局，尤其戏剧，它是时间艺术与空间艺术、听觉艺术与视觉艺术的结合，具体地说，是编、导、音、美、演的综合艺术。由于是综合艺术，更要讲究整体性、逻辑性和完美

性。戏曲音乐是综合艺术中一门具有相对独立性和丰富表现力的艺术门类，因此，戏曲音乐在剧中的整体布局是十分重要的，布局得好，对戏剧情节发展和人物形象的塑造具有极其重要的意义。

整体布局的重点与一般

戏曲的音乐结构布局离不开剧本和导演处理。为了统一协调的整体布局，作曲者最好能参加剧本的创作和导演的排练。除了要关心剧本主题、人物设置和戏剧冲突等问题外，还要与导演共同磋商演出上的各方面问题。

一个剧本在舞台上演出要受时间的限制，何况戏曲还要唱，唱又占着相当多的篇幅，这就与话剧不同。话剧因说话较快，它包含的文字较多；戏曲的念白一般较慢，再加上唱（有时一句〔慢板〕可唱几分钟），所以戏曲剧本比话剧剧本要更简要概括。有人作了统计：一本话剧《雷雨》要长达五六万字，一本京剧《空城计》（包括《失街亭》、《斩马谡》）只有五千字不到。既然戏曲剧本包含的文字少，且又多用写意的手法，因此音乐（尤其是唱段）布局上就要重点突出，一般带过。

戏曲剧本在唱的整体安排上有个原则，即与戏剧冲突、人物刻画关系不大的只作一般交待；而需着重渲染的则不惜笔墨，用大段的唱来展示剧情、塑造人物。就以《空城计》一折为例，由于帐下参军马谡的刚愎自用，失守了汉中咽喉要地——街亭，于是司马懿乘机挥军而进，欲夺西城。此时，诸葛亮所部精锐都调遣在外，西城空虚，情况十分危急，在这紧要关头，诸葛亮只得定下空城之计。

上述那么复杂的内容，诸葛亮上场只唱四句〔西皮摇板〕：

我用兵数十年从来谨慎，

错用了小马谡无用之人；

无奈何定空城我的心神不定，

望空中求先帝大显威灵。

只用了简要的四句唱，将当时的复杂情景交待清楚了。但在着重

塑造诸葛亮形象时，则用大段的〔西皮慢板〕："我本是卧龙岗散淡的人……"。

司马懿接唱后，诸葛亮又唱22句〔西皮二六〕："我正在城楼观山景……"。通过大段唱腔的渲染，将诸葛亮的形象刻画得栩栩如生，入木三分。

唱工戏，剧中主要人物大多是用唱来塑造形象、抒发感情的。其中的重点唱段总是设置在戏剧高潮或次高潮场面中，即人物处于戏剧冲突最尖锐的地方，因而能使戏剧发展与音乐动向同时推向高潮。如上述《空城计》诸葛亮的重点唱段就是安放在司马懿重兵压境下唱的。再如京剧《文昭关》伍员唱的成套"二黄腔""一轮明月照窗前……"是安放在伍员一夜之间急得须发皆白的戏剧情景中。这些实例举不胜举，也可说是戏曲唱段布局上的一个重要经验。

但是，切不能游离戏剧内容，为唱而唱。若不在关键时刻却大唱抒情性的〔慢板〕，反而会使戏剧发展停滞，人物感情空白。当然，更不能为了发挥某个演员的歌唱才华而多设唱段。这些做法，都不符合戏曲音乐布局的原则。

戏曲的唱腔与配乐还决定剧种的风格问题。不同剧种有不同的语汇、词格、押韵等，唱词的篇幅、长短也有不同，所以，剧本写法及音乐布局也要有所不同。如越剧《梁祝·楼台会》与京剧《柳荫记·访友》都属同一内容，但其剧本写法与唱段设置各不相同。前者唱词共有136句，且以"尺调腔"、"弦下腔"的慢速度板式为主。后者唱词只有58句，除了其中六句〔西皮原板〕和五句〔二黄碰板〕、〔原板〕速度稍慢外，其余均用〔摇板〕、〔散板〕、〔流水〕的紧散速度。由此可见，越剧与京剧是各不相同的。如果说越剧以抒情性见长，那么京剧则以戏剧性为主了。

唱段的结构布局

无论一个唱段或一场戏，还是全剧的音乐结构布局，都要围绕剧本的主题思想、戏剧矛盾、人物性格及人物与人物之间的关系等问题来考

虑。一个剧本的主题思想是要靠人物来体现的，情节的铺叙是围绕人物来安排的。但一个剧中主要人物又不能太多，有的以一人为主（如《白蛇传》），有的以二人为主（如《梁祝》），以三人为主的戏（如《二进宫》等）已少见了。因此，大多给主要人物有足够的唱来抒发感情。并且，全剧中必定要有精彩的重点唱段。

既然是重点唱段，音乐上就要有突出的表现性和严密的逻辑性。

结构布局的逻辑虽属形式范畴，但必与戏剧内容紧相吻合，否则，逻辑也就缺乏依据。

下面，分别以"板腔体"与"曲牌体"作简要分析。

①"板腔体"的唱段结构布局　"板腔体"的唱段结构是用快慢整散的不同板式来布局的。当然也有旋法上的问题。现从一个唱段的板式布局来看，大致有如下几种：

单一式——所谓单一式，并非是整个唱段从头至尾用一种板式。从头至尾只用一种板式的大多不作为重点唱段。这里所说的单一式，是指全段唱基本上用某种板式而其中略有快慢整散的变化。

这种单一式结构布局在"滩簧腔"剧种中经常运用，如沪剧许帼华演唱的《阿必大回娘家·自叹》、王盘声演唱的《刘智远敲更》等。单一式结构用于叙事性唱段最为适宜，如豫剧常香玉演唱的《拷红》中红娘的唱段《上绣楼我要把小姐吓唬》就只用了〔快流水〕一种板式，但由于把豫东、豫西两种腔调的旋律交织起来，而且用说与唱结合的方法，使之更有叙述性，且明快流畅，带有浓郁的喜剧色彩。

这种结构的唱段，一般说内容单一，情绪起伏不大，因此在曲艺音乐中是常用的，如苏州弹词演员蒋月泉演唱的《杜十娘》、京韵大鼓演员骆玉笙（小彩舞）演唱的《剑阁闻铃》等等都是。

波状式——所谓波状式就是整个唱段在某种板式基础上，随着人物感情的波动，其间屡插不同板式，时松时紧、时整时散、快慢交迭。音乐紧随人物感情的波澜起伏，仿佛长江巨浪，时起时伏，如越剧尹（桂芳）

派名剧《沙漠王子》中的《算命》就是运用波状式的结构布局。

这一唱段长达七十多句，由于运用波状式的频繁板式变化，使抒情性、叙述性和戏剧性有机地结合，生动地将剧中人自己悲欢离合的故事，叙唱得娓娓动听。

层递式——所谓层递式常见的是由慢至快或由慢至散的结构布局；也有从戏剧性强烈的〔导板〕开始，接〔回龙〕，或接〔慢板〕，或接〔原板〕，然后再逐层趋紧。这种结构，属于大型的成套唱段，其特点是层次性强，戏剧性浓，在京剧中常用。

交替式——所谓交替式即是由两种不同板式交替出现。这种结构布局适宜于表现两个人物不同心情的对唱。如越剧《梁祝·楼台会》中梁山伯与祝英台争辩的一段：梁山伯激愤地唱〔连板〕，祝英台无奈地唱〔嚣板〕，这样紧与散的交替应用，将梁、祝二人的不同心情展现得相当透彻。再如关肃霜主演的京剧《战洪州》中，穆桂英耐心劝说杨宗保，杨宗保气愤不服。这段带有喜剧色彩的对唱，也应用了慢与快交替反复，获得了很好的效果。

再是运用速度上的慢快或节奏上的整散交替构成一种大型的成套唱段。

运用速度慢快和节奏整散交替的结构，在体现人物跌宕起伏的感情变化上是富有戏剧性的。

并列式——所谓并列式是指两种宫调或两个声腔在一个唱段中前后并列出现。运用并列式的结构布局，常能表现前后两种不同感情的对比。例如：

A.运用并列式的宫调转换结构

戏曲中的宫调转换，最常用的是所谓“正反调”的转换。如越剧《梁祝·楼台会》中梁山伯（范瑞娟饰演）唱的“英台说出心头话”就是用了并列式的宫调转换。前半段用 1 = G（正调），后半段则用 1 = D（反调）。由于在同一唱段中的宫调转换，使人物感情体现得更有深度。

B.运用并列式的声腔转换结构

用并列式的声腔转换结构，也是为了人物感情突变的需要。这种方法，在京剧中用得较多，且有显著的效果。因为京剧中“二黄腔”与“西皮腔”虽属两种声腔，但在一个剧种中运用，具有异中有同，而同中又保持着各自特色和表现的功能。

这种结构布局的唱段，在京剧传统剧目中已经运用，且用得很好。如《罗成叫关》中用唢呐二黄的上句“钢牙一咬中指破”，下句转〔西皮慢板〕“十指连心痛煞了人(哪)!”转得非常巧妙，情绪又恰到好处。据说这是名小生德珺如(1852～1925)之绝唱，当时风靡北京，可与谭鑫培之“店主东”媲美。这一转法，在现代京剧中得到继承和发展。如《智取威虎山》杨子荣《迎来春色换人间》的唱段，前半段用深情舒展的“二黄腔”，后半段则转激越挺拔的“西皮腔”，使戏剧色彩突变，人物情绪骤然上扬。

②“曲牌体”的唱段结构　戏曲中较早应用曲牌联缀方式的要算昆腔和高腔了。昆腔和高腔在运用曲牌联缀方面积累了宝贵的经验，直到今天还有学习和研究的价值。

昆腔自明代中叶形成剧种以来，流传甚广，在戏曲发展史上具有深远的影响。但到清代乾隆以后，由于文学上的晦涩难懂和音乐上的曲高和寡而逐渐脱离了人民。1949年后，在“双百”方针指引下，对昆腔进行抢救，不仅继承了优秀的传统艺术，还进行了推陈出新，赋予了它新的生命。如上海昆剧团演出剧目中的蔡文姬、曹操等人物形象即获得了可喜的成绩，听来既是昆曲，又给人以耳目一新之感。

《蔡文姬》的唱腔还是用长短词格的曲牌联缀方式，并用套曲的传统结构形式，但作了必要的改革，使艺术形式紧密为内容服务。现以第七折(场)“辩诬”蔡文姬主唱的〔滚绣球〕套曲为例，加以简析。

这折戏的内容是：当蔡文姬听说周近在曹操面前搬弄是非，使董祀蒙冤而命在旦夕。她匆匆赶到丞相府为董祀辩明冤枉。慷慨陈词，面斥

周近，挽回了危局。这个唱段是用北曲〔滚绣球〕套曲，其曲牌结构布局为：

〔滚绣球〕—〔脱布衫〕—〔小梁州〕—〔朝天子〕—〔四边静〕—〔么篇〕

上述套曲根据内容需要，只用了六支曲牌构成，这与传统的〔滚绣球〕套曲不同，传统戏《长生殿·哭像》、《铁冠图·刺虎》等折也用该套曲牌，但所用曲牌支数及结构布局与蔡文姬这一唱段是不同的。

蔡文姬这一唱段，不仅套数上有所突破创新，且在音调上也作了必要的推陈出新。其中吸收了南曲婉转细腻的行腔，并借鉴兄弟剧种的音乐表现手段，如第一句"怨，怨罪女无状招来祸殃！"用〔散板〕，似〔导板〕式的开头，再将"怨罪女无状招来祸殃"整句处理成〔垛板〕，然后引人大段的〔慢板〕唱腔。其间随词义感情的发展，音乐顿挫跌宕，使文学语言与音乐语言和谐结合，将蔡文姬起伏不平的心情揭示得淋漓透彻。这里运用清新瑰丽、雅俗共赏的昆曲音乐，将我国古代才智出众的蔡文姬形象塑造得深刻动人。

高腔这一艺术形式后来被许多剧种所吸收应用，还赋予了不同的剧种音乐风格，这点很值得有些应用民歌结构的剧种学习。因为有不少应用民歌联唱结构的剧种，只是将若干民歌未加润色，连在一个唱段中用，因而造成"搭积木"式的拼合状态，风格不甚统一。高腔被许多剧种吸收，却是经过润色化合的，因而剧种风格统一协调。所谓润色、化合，主要通过如下五个方面：

a. 剧种的地方语音要鲜明强调；

b. 剧种常用的某些旋法要贯串使用；

c. 剧种有特色的唱法(包括吐字方法)要渗透到行腔之中；

d. 剧种的伴奏风格(尤其是主奏乐器)要鲜明凸现出来；

e. 剧种的常用"过门"(高腔是用各剧种不同风格的打击乐)要贯串始终。

以上谈的虽是音乐风格问题，但对民歌联唱结构的艺术实践也有

着重要的借鉴意义。

折子和全剧的结构布局

能成为独立演出的折子，必是全剧中较为精彩的一个场次，在内容情节上有相对的完整性。文戏的话，音乐上总有较完整的结构布局，表演艺术上必有精湛独到之处。比如京剧的《失·空·斩》，常只演《空城计》一折，而《失街亭》、《斩马谡》则少演或不演；《伍子胥》中的《文昭关》是成名的折子戏，其中的《战樊城》、《浣纱记》、《鱼肠剑》、《刺王僚》等则少演。当然，还得看演员擅长演哪一折而定。

按戏剧一般规律，即使是折子戏也总要有戏剧高潮。音乐的高潮也必然与之相适应，才能使戏剧与音乐的结构布局结合起来。

下面谈全剧的音乐结构布局。

要谈全剧的音乐结构布局，再要补叙一点文学剧本的结构问题。一个剧本的戏剧结构，情节安排及人物设置，直接关系到音乐的布局。如果剧本结构不严，情节涣散，人物杂乱，那音乐布局怎么设计都无济于事。

一个剧本要受演出时间的限制，因此剧中事件必须集中，人物必须突出。明末清初传奇作家、戏曲理论家李渔在《闲情偶寄》中说“头绪忌繁”，要“一线到底，并无旁见、侧出之情”。他还主张“减头绪”，“立主脑”。意思就是要用最经济而集中的情节来达到最大限度的戏剧效果。另外，剧本结构必须具有严密的逻辑性和完整性。要做到唱段设置不能随便前后挪动，或随意增添与缩减。该唱则唱，该念则念，不合适的地方不要乱加唱段。

再是整个戏的节奏、速度、紧松快慢要全局安排，切勿处处绷得很紧，也勿场场拖得涣散。要紧松缓急，有层次、有对比地进行，紧与松是相对存在，没有紧，也就显不出松，紧与松，是对立的统一体，这是辩证法在艺术上的应用。为了简要说明上述论点，且举田汉编剧的京剧《白蛇传》为例，看他十六场戏在结构布局上的整体安排及音乐上（武戏和

文戏)的总体设计。分解如图：

场次		主要唱段与板式	节奏与速度	高潮设置	总的布局
第一场	游湖	南梆子导板、原板。	抒情缓慢		起
第二场	结亲		流畅欢快		
第三场	查白	大多为流水、快板和散板。	渐紧		承
第四场	说许				
第五场	酒交			戏剧性的突变	
第六场	守山				
第七场	盗草			武戏第一层次高潮	
第八场	释疑	西皮摇板	稍缓而松		转
第九场	上山	大多为流水、快板和散板。	渐紧	武戏第二层次高潮	
第十场	渡江				
第十一场	索夫				
第十二场	水斗				
第十三场	逃山				
第十四场	断桥	南梆子原板	突松慢、抒情	文戏高潮所在	合
第十五场	合钵	西皮原板	松中有紧	文戏次高潮	
第十六场	倒塔	西皮导板、快板	很紧		尾

上图可见：1.“游湖”与“断桥”中抒情性的〔南梆子原板〕是前后呼应，相互对照的，也是全剧中速度较慢、节奏较松的两个重点唱段，其余唱段大多用〔流水〕、〔快板〕、〔散板〕和〔摇板〕等较快速的板式。这种布局，是为了能使缓慢抒情的〔南梆子〕更为突出、动听。2. 全剧的速度节奏安排是：缓慢—渐紧—稍缓而松—再渐紧—突然松慢抒情—外表虽松(唱〔西皮原板〕)，内在却紧(戏剧内容)—突然很紧结束全剧。3.“盗草”和“水斗”两场武戏，从音乐角度说，只能作为全剧的次高潮，它为后面文戏的真高潮(“断桥”)作了多层次的铺垫。4. 这是个大戏，情节起伏

屡次层叠，剧中主要人物白素贞是在几次戏剧冲突高峰中展现形象，故而总的布局是用“起、承、转、合”加“尾”的结构形式。

由于京剧艺术的特点，剧本的分场比其他地方戏剧种要多。有些剧种是以唱为主，配合着细腻的内心体现，所以速度与节奏相对来说要比京剧缓慢，因此分场也较少，但唱段设置却要多些。如越剧《沙漠王子》共六场戏，其中主要人物沙漠王子罗兰有五场，每场均设有大小不同的唱段。

《沙》剧的故事梗概：遥远的古代，西萨王国举行王子罗兰的满月盛会。奸佞安达篡位，乳娘救王子出宫。17年后，罗兰成人，立志复国。但罗兰被害双目失明，日夜不安。后假扮算命人四处探听，在邻邦协助下，擒获安达，与伊丽重逢，同返西萨。六场戏的唱段布局是：

第一场	王子满月盛会，群戏。	交待性唱段〔尺调腔中板〕。	群众轮唱
第二场	王子游说、初遇伊丽。	叙述性唱段〔尺调腔慢中板〕。	王子唱段
第三场	王子赴约、重访伊丽。	流畅性唱段〔二凡〕、〔中板〕。	
第四场	王子探敌、双目失明。	急促性唱段〔紧板〕、〔嚣板〕。	
第五场	王子叹月、思念复国。	抒情性唱段〔弦下腔慢板〕。	
第六场	王子假扮算命人，一举歼敌。	抒情与叙述相结合的重点唱段〔慢、中、快、散板〕。	

以上六场中，王子的主要唱段在第三、五、六场：第三场是〔尺调腔导板〕、〔缓中板〕；第五场是〔弦下腔十字句慢板〕及幕后伴唱；第六场是重点的核心性唱段，用“尺调腔”多种板式组成，整段唱富有层次性和起伏性。

《沙漠王子》是由主要人物罗兰来贯串全剧的，音乐也以罗兰一人为核心来整体布局。如果主要人物以二人来贯串全剧，那么音乐布局也得以二人为主来设计全剧的结构布局。例如越剧《梁祝》、黄梅戏《天仙配》等。

上面是介绍“板腔体”的全剧音乐布局，下面再谈“曲牌体”的总体

布局。仍以昆剧《蔡文姬》为例。

昆剧《蔡文姬》全剧音乐以慷慨激越的北曲为主，以婉转柔畅的南曲为辅。在运用套曲时，既按规律，又不受其束缚，结构形式从内容出发，即按照剧本规定情景和人物具体感情选定合适的曲牌或套曲。并且，北曲和南曲交替地、有层次、有对比地在全剧中适当布局。就以《蔡文姬》前四折（场）为例作一分析：

第一折"别难"：蔡文姬得知曹操派遣特使董祀、周近到南匈奴迎她归汉，心情十分矛盾。这里选用了北曲〔点绛唇〕一套曲牌。原来这套曲牌多由六支或七支曲牌构成，但这里仅用了四支。即〔点绛唇〕——〔混江龙〕——〔油葫芦〕——〔寄生草〕。为了深刻揭示蔡文姬和左贤王当时的内在感情，在〔点绛唇〕后接插了〔尝花时〕曲牌作为"楔子"。在传统曲目中每套曲牌固然可以多少不一，但像上述这种结构布局则是罕见的。

第二折"盘使"：蔡文姬和董祀回忆童年时代在一起游戏作诗的情景，抒情优美，这里就用了南曲有代表性的三支曲牌，即〔小桃红〕——〔下山虎〕——〔五韵美〕。音乐风格独特，与第一折的北曲形成了鲜明的对比，同时，也为后面的北曲作了必要的铺垫。

第三折"饯宴"和第四折"墓梦"是合用北曲一套〔一枝花〕。但第三折中省略了第一支曲牌〔一枝花〕而只唱〔梁州第七〕，到第四折再续唱〔牧羊关〕，并用〔川拨掉〕收尾。〔川拨掉〕不属于〔一枝花〕套曲的"南吕宫"范畴，却是"双调"。可是，这里将两种不同宫调的曲牌合在一折戏里用却很协调，有着戏剧性的效果。由于运用宫调的转换，恰好地表现了蔡文姬由悲怆凄凉的心情突转为开朗明快的精神面貌。这里虽然破了原来的套式结构，却获得了良好的戏剧效果。

以上只列举了《蔡文姬》前四场的音乐布局，从中可以看出南北曲的恰当运用与套式结构的破格用法，说明"曲牌体"的剧种在音乐整体布局上也必须有严密的构思。否则，在一个剧目中多种曲牌的合用，会

产生零乱而缺乏逻辑性的结果。

综上可见，剧本的情节结构是围绕人物来安排的；剧中的主题思想是由人物来体现的；音乐的结构是根据剧情发展和人物感情来整体布局的。

戏剧线与音乐线速度、节奏的配合问题

戏曲是综合艺术，音乐与戏剧的结合尤为密切。有时音乐的速度、节奏变化，可以主宰着戏剧的速度和节奏。

戏曲里剧中人的内心节奏都要变成艺术形象，且要鲜明、强烈，让人看得见，听得出。使观众从速度、节奏的变化中感受到戏剧的发展。其中，音乐起着推波助澜的作用。

既然音乐在戏曲中占有如此重要的位置，因此，作曲必须要懂得戏剧常识，而编剧、导演乃至演员也须了解音乐的特性，使戏剧线与音乐线二者的速度、节奏在创作中得以合理安排，有机地结合起来。

文学剧本是平面的东西，往往通过音乐——唱腔、配乐速度、节奏的润色赋予立体感，使文学剧本产生音响运动上浓烈的戏剧性和发展上的层次性。同样，一个剧本或一场戏，由于音乐速度、节奏的处理不同会产生不同的艺术效果。所以，这方面处理得好，能使戏剧演出跌宕起伏，紧松有致。处理不当，则会使戏剧发展受到影响，甚至有混乱或停滞之感。

①戏剧线与音乐线的速度、节奏关系　音乐的速度指快慢，节奏(狭义的)指紧松。

戏剧——表演动作是视觉形象，音乐——速度、节奏是听觉形象，戏剧表演是看得见的，音乐则看不见，但音乐的速度、节奏却在戏剧发展中具有隐伏的推动作用。如京剧《文昭关》伍员唱的成套二黄唱段，由慢至快、由松至紧，推动着戏剧与人物感情逐层向纵深发展。

戏剧与音乐的速度、节奏是互相牵制，互相制约，也是相互紧密联系的。

我们经常可以见到有些剧目中由于板式安排不妥（没有快慢紧松的对比）而导致演出效果的平庸，缺乏层次性，更缺乏戏剧性。板式安排妥当，能使戏剧发展（速度和节奏）获得良好效果。如越剧《花为媒》第七场张五可与贾俊英相互寻找的一节戏：此时各自心情不一，但音乐的速度、节奏都用♩ = 148的〔快中板〕，将戏剧（人物的内心）的节奏速度扣紧，连成一块，到二人见面时，突然放松，放慢，在对比中展现戏剧矛盾，表现人物的内心节奏，从而体现了戏剧的层次性和戏剧性。当然，除了板式选择合适外，音调的展开对比也很重要。如《花为媒》中〔柳青娘〕主调快慢紧松的各种变奏；京剧《杜鹃山》的主调发展等等。音乐与戏剧的速度、节奏相互制约，紧密联系，不断推动着戏剧的向前发展。

集体性复杂的戏剧节奏速度，大多是通过音乐的节奏速度统一组合起来；舞台上往往有多人同时表演，有时心情和动作不一，但通过音乐上节奏与速度的显示，能使集体性的表演动作达到高度精确的和谐性。如《沙家浜·智斗》三人唱的〔西皮摇板〕；又如有的武打场面，同台人数众多，动作复杂，都通过打击乐速度、节奏的统一，使之协调、一致，从而赋予艺术上高度的和谐性，且具有艺术美的造型性。

②速度与节奏来自于生活　哪里有生活，哪里就有速度和节奏。比如日常行走的脚步节奏，日和夜的反复交替，乃至内在思想活动……无不含有一定的节奏性和速度的规律性。《文心雕龙·声律》中记载“古之佩玉，左宫右徵，以节其步，声不失序”。这就是说古人行走时穿套在身体两侧的玉佩发出“ 1 5̣ 1 5……”或“ 1 5 1 5̣ ”有节奏的乐音。

人们常说：“没有节奏就没有艺术。”比如电影“蒙太奇”镜头组接所造成的艺术节奏，是展示主题，塑造人物，渲染气氛的重要手段。戏曲也如此，全剧分场、唱段的安排，节奏如果把握不好，会使人感到沉滞拖沓。但有时由于剧情本身结构松散，尽管音乐上采用快速度、紧节奏，也无补于剧本的缺陷，反而使人感到虚张声势，喧闹不堪！

艺术中的速度与节奏虽来自于生活，但要高于生活。因为艺术是生活的结晶，尤其是运用写意方法的戏曲比话剧更富于节奏性。所谓戏曲，就是戏剧与音乐的有机结合，因而它的节奏性更强，提炼更精，音乐色彩更浓。戏曲如果不讲究这点，就会变成话剧加唱。

③速度、节奏艺术化的频繁变化　生活中的速度与节奏在艺术运用中还要加以适当的夸张、强调，使之更生动、更形象地体现人物的思想感情。

由于速度、节奏艺术化的频繁变化，能帮助演员进一步去感受、领会角色的内心活动，能使唱词（或念白）的内涵更富于生活化、节律化和形象化。如昆剧《钗头凤》中唐蕙仙临终前的重点唱段，是运用由慢至快的速度进行，使人物的感情逐步上推，在渐快的速度和紧凑的节奏中推向戏剧高潮。又如越剧尹（桂芳）派的《浪荡子·叹钟点》唱段，共有一百二十多句的〔清板〕唱腔，进行了近二十次速度、节奏的紧松变化。通过频繁的变化，来揭示剧中人忏悔、痛恨的复杂心情，表现力是十分丰富的。

除此之外，还有一个行进与停顿的问题。一般说，音乐在行进中是容易感受到的，而停顿则不易感到，但停顿却非常之重要。如京剧《铫期》中，年迈的铫期听到儿子铫刚打死国丈郭荣时，这一消息来得突然，而且此事将会遭致极大祸害。于是演员在一锣声中，突然愣住，以停顿来体现人物万分不安的心情。所以，停顿不是死的，而是活的，停顿内部充满着速度、节奏的频繁变化，那就是“此时无声胜有声”。这类停顿，比强烈的动作更富于戏剧性。

④戏剧线与音乐线二者速度节奏的相顺相背处理　二者相顺处理：戏剧线与音乐线的速度和节奏，极大部分是相顺的，即二者在速度节奏上是一致的。

二者相背处理：即戏剧节奏紧、速度快处，而音乐的节奏速度则用强制缓慢的形态来表现，以此来充分发挥音乐的特有功用，即在戏剧紧

张的高潮处则用大段的唱腔来抒发剧中人的感情。这就是用外部松的节奏来体现内在紧的节奏，二者是相背的。这也是戏曲中重要的艺术手段。例如昆剧《钗头凤》第六场（遗钗），唐蕙仙已思念成疾，病入膏肓，此时戏已推向高潮，人物感情也到了高点，而音乐却用北正宫套曲〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕缓慢舒展的唱腔来抒发唐蕙仙对陆游的一片真挚之情，然后逐渐加快，直到新发展出来的〔流水板〕那种紧密的节奏和较快的速度，使戏剧进入高点。

再如沪剧《一个明星的遭遇》第七场（末场），戏已逐渐进入高潮，而音乐则渐缓：先是林月莺沉痛忏悔自己，用了〔慢中板〕基本腔，再是周璇更沉痛忏悔，用更慢的基本腔。这种戏一层紧一层，唱则一层慢一层的相背处理，使戏剧更为感人，这就是生活经过高度的提炼，在艺术上加以集中夸张的结果。但是，如果二者相背处理不当，反会拖沓。

另外要注意，二者相背处理务必要组织在整节戏的节奏与速度之中。就是说，唱段开始是慢的、松的，那么先要将快的、紧的（戏剧）松弛下来，铺垫好了再唱。这有两种方式：一是用先背后顺的方式来展现人物心声，如《文昭关》伍员唱的〔二黄慢板〕前，就通过缓慢的更鼓声铺垫，然后直接起唱〔慢板〕；二是用先顺后背的方式来揭示人物感情，如《智取威虎山》第八场“胸有朝阳”唱段，先是用二者相顺，即音乐与戏剧一致的紧快〔导板〕，再通过〔回龙〕的转接，进入二者相背的〔二黄慢板〕，用以抒发人物内在的无限深情。但此时音乐虽然慢了、松了，而戏剧（人物内心）仍是快的、紧的，它只是运用外松内紧的方式来表现。就是说，音乐要渐趋紧凑，最后在快的（或散的）速度、节奏中与戏剧的速度、节奏统一起来，继续向前发展。

宗教音乐浅说

一、儒家论乐

中国在漫长的封建社会里，无论皇帝达官或贫民百姓，在文化方面都受一儒二教——儒家、佛教和道教的影响。尤其儒家学说，两汉以后辛亥革命以前，始终居于正统地位。佛教和道教虽也流传不绝，还盛极一时，但都没有成为正统而屈居偏寓，可见儒学影响之深广了。

何谓儒家？儒家是指"以六艺为法"（《史记·太史公自序》），崇奉孔子学说的一个学派，所以也称"儒学"；汉人则称为"儒教"；到隋唐，有儒、释、道三教鼎立之势；宋代以后，儒教形成庞大体系，其伦理意识遍及各地。

鲁国是儒学的发源地，孔子是儒学的创始人。孔子生活在春秋战国时期，他的学术思想影响甚广：西从渭水流域，东到黄河下游，南到长江中下游流域，北到苏辽地域，甚是广阔。孔子非常重视礼乐的伦理教育作用，即音乐要为"仁"服务。曾说："人而不仁如乐何？"又说："兴于诗，立于礼，成于乐。"音乐与诗、礼同样重要。所以《诗》、《书》、《礼》、《乐》四为一体，成为儒家的经典。并且把音乐的教育作用提到相当高度："事不成则礼乐不兴，礼乐不兴则刑罚不中"（《子路》）等等。这种儒学观点，在华夏民族产生了深远的影响。

孔子是位哲学家、政治家和教育家，还是一位颇有造诣的音乐家。他能唱歌，能奏乐器，对音乐的内容与形式有深刻的理解："子曰：《关雎》乐而不淫，哀面不伤"（《论语·八佾》）。又："子谓《韶》尽美矣，又尽

善也；谓《武》尽美矣，未尽善也。”

诚然，作为儒家代表人物的孔子，必定受其时代的局限性，他推行正统雅乐的《韶》、《武》等，排斥富于生气的世俗音乐，说“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志，此四音皆淫于色而害于德……”。在孔子看来，听生动活泼、热情奔放的世俗音乐都会伤志，甚至害德，这是儒家评论音乐的标准。其实，当时的正统雅乐已趋冷落，那时王室诸侯提出爱听“今乐”、“新乐”、“郑卫之声”等世俗音乐，魏文侯说：“吾端冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦……”（《乐记》）。齐宣王对孟子说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”（《孟子》）。虽然儒家推崇雅乐，排斥俗乐，但富有生气的俗乐不仅在人民群众中广泛流传，而且在王室诸侯乃至士大夫阶层中也显示其生动的活力。

孔子始终坚持音乐的等级制度。“天子用八，诸侯用六，大夫四、士二”（《左传》）。他见到鲁国大夫孟孙氏、叔孙氏、季孙氏在祭祀结束时用了天子祭祖用的《雍颂》，非常恼火，表示“是可忍，孰不可忍也！”对待古今音乐，他爱好古的：“子曰：述而不作，信而好古”（《论语·述而》）。他重视《韶》、《武》、《关雎》而排斥郑卫之声，也许与他好古思想有关。我认为这也无可非议，因为无论古今或雅俗音乐，都可根据各人的历史条件及个人的爱好而加以选择。再说，古的雅乐也确有较高的艺术水平，其中有可取之处，它对以后音乐的存在和发展提供了“实物”，如《韶》、《武》等音乐，对后来宫廷音乐、宗教音乐的衍化运用是起重要作用的。

儒家音乐思想经过后人发展，形成一套较为完整的体系。但在儒家中间，也有不同看法。公孙尼对宗教迷信所用的音乐，直言不讳，公然肯定并加以竭力宣扬；荀子则不然，他是战国末期最后一位儒家大师，他反对西周以来传统的“天命”观，否认神鬼的存在。他认为神鬼是在人感觉恍惚、神智不清时产生的。他继承孔子“祭神如神在”的观点。神鬼虽然不存在，但祭祀音乐作为一种仪式活动还是可以的。荀子是

位唯物主义无神论者，他与公孙尼虽然都是儒家，但思想观念不相一致，所以对儒家的看法不能简单划一，妄加定论。

儒家学术到了汉代达到高峰。汉代统治者总结秦始皇、秦二世时扰民过多，弄得社会动荡不安而终于灭亡的教训，汉武帝采纳董仲舒“统纪可一而法度可明”(《汉书·董仲舒传》)的献策，实行“罢黜百家，独尊儒术”。董仲舒在哲学上是唯心主义和神学目的论者，又逢汉代有神论泛滥，大力提倡宗教神学与世俗迷信，朝野上下弥漫着对神鬼的崇拜气氛。于是崇尚儒家学说的董仲舒等人，乘势进行儒学的造神活动，把儒学神学化，把孔子偶像化而奉为“圣人”。从此，儒家学说变成了体大思精的宗教神学。到南北朝，儒、释、道三教并行，或斗争，或联合，或吸收对方之长补己之短，进行渗透交融，不断完善。儒、释、道三教，成为中国传统文化的三大支柱。

儒、释、道三教都具有独特神韵的祭祀音乐。元代燕南芝庵在《唱论》中说：“三教所唱，各有所尚：道家唱情；僧家唱性；儒家唱理。”说明三者各自的特点。儒教音乐，现在山东曲阜孔庙尚能听到：号声齐鸣，锣鼓竞奏，显得气势恢宏，颇为庄重。我想，这种音乐是否与当年孔子听得心驰神往、“三月不知肉味”的《关雎》、《韶》、《武》等音乐有渊源关系?

二、佛 教 音 乐

佛教由印度传入中国，是世界上八大宗教之一，约有二千多年历史。大致经历了两汉、魏、晋，到南北朝有了较大发展，隋唐时，达到了鼎盛。据史料记载：唐代寺院共有四万多所，僧尼约有三十万人，汉译佛经已有二千多部，七千多卷。到元、明、清则渐趋衰落。但清末民初，随着西方哲学的传入，又使佛教逐渐复兴。佛教在漫长的发展过程中，与中国固有文化相融合，不断演化成中国化的佛教。又由于佛教思想

逐渐渗入儒学,已成为中国传统文化的组成部分,继而又流传到中国周边地区如日本、朝鲜等,并迅即辐射到整个世界。

佛经译成汉文，对中国文化的发展起着广泛的影响。佛经传入中国，与老庄哲学相渗透，许多清谈名士和盛誉高僧，常用佛经思想来阐释老庄哲学，于是，玄谈之风盛行一时。佛教的哲学为我国部分知识分子所接受,如著名作家沈约、江淹、徐陵等人都是信佛的。唐以后诗人如王维、白居易等所受的佛教影响更是显见。佛教哲学还影响到文学形态。如晋、宋时代的名僧所主张的"顿悟"学说,直接促使后来禅宗的形成,并间接影响到宋代严羽至清代王士禛所提倡"禅韵"派的诗歌理论。

印度佛经,经过翻译者优美文笔迻译过来,使之生动明了。其中许多佛经故事,通过变文、宝卷、小说、戏剧,演化出更为动人的情节,如《目连救母》等成为家喻户晓的故事;元杂剧中李好古的《沙门岛张羽煮海》一剧,成为中国神话戏剧的典范之一,几百年来颇受人们喜爱。这一现象,鲁迅在《中国小说历史的变迁》中说得透彻:"还有一种助六朝人志怪思想发展的,便是印度思想的输入。因为晋、宋、齐、梁四朝,佛教大行,当时所译的佛经很多,而同时鬼神奇异之说杂出,所以当时合中印两国底鬼怪到小说里,使它更加发达起来。"

佛教音乐的传播由来已久,梁朝的建立者萧衍(464~549)即梁武帝,"素精音律","思弘古乐",是一位有突出成就的帝王音乐家。他笃信佛教,创制佛曲,有《善哉》、《天道》、《仙道》、《灭过恶》、《断苦轮》等十篇佛曲,皆述佛法的"正乐"。梁武帝开创用童声演唱佛曲,成立"法乐童子伎"来"倚歌梵呗"。当时在南京(今名)造了500余所寺院,奏"正乐"、歌法言,倡导佛旨。唐代诗人杜牧写了一首赞美诗《江南春》:"千里莺啼绿映红,水村山郭酒旗风;南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中。"这首诗描绘了江南的春色,红绿相映,蒙蒙细雨中透现出恢宏的寺院;缭绕的佛曲,仿佛在天地间萦回,有着一种自由无羁的"涅槃"境界。诚然,梁武帝大力提倡佛教,能三度舍身施佛,无非是"即陛下所谓坐致太

平者也”(《弘明集》卷51)而已。

佛教在中国的广泛传播，对各族人民的精神生活及文化艺术产生了深远的影响。东晋以后，僧徒们将深奥难懂的佛经译成通俗易懂的文体，向广大民众传教。唐代，佛教盛行，在寺院内经常举行“俗讲”活动，即由两人主持，先由都讲高唱一段经文，后由俗讲法师加以详解，这种韵散结合、唱讲合体的形式，循环进行，细致地宣唱佛法，开导众心，使广大民众在欣赏音乐中来接受教义。通过这种通俗的讲唱形式，将“山河天眼里，世界法身中”(唐·王维诗)的博大含意浅显地表达出来。

随着佛教的传入中国，西域佛教徒将佛事仪制及唱诵佛经形式也带到汉地，为汉地僧侣们所学用。但汉地僧侣所唱的曲调，则是当地的民间音乐。至南朝，江苏、浙江、四川等地的僧侣相互交流，互为传唱。尤其江、浙一带的僧侣，云游各地，传经诵唱。

佛教音乐是直接为佛教服务的，它的功用与佛教活动紧密相关。从其内容与形式上可分两大类：一类称为法事音乐或庙堂音乐，主要是唱奏给佛、菩萨、饿鬼等非现实对象听的；另一类称为民间佛乐或民间佛曲，主要唱奏给现实生活中的佛教徒或一般人所听。前一类包括佛教仪典、道场忏法、朝暮课诵等场合所用，这类音乐，大多古老典雅，“虚、远、淡、静”，颇有神圣之风。后类则是以各地民间音乐为主而赋予佛曲之意韵，因而具有一定的地方特色，即所谓“地分郑卫，声亦参差”。

佛教音乐有赞、偈、咒、诵等多种形式。佛教徒在举行仪式时所吟诵的声腔称为“梵呗”。梁慧皎在《高僧传·经师篇》中说：“天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为‘呗’；到于此土，咏经则称为‘转读’，歌赞则号为‘梵音’。”可见梵呗的吟诵性声腔在中国早就有了，而且从中还可看出“天竺方俗”及“到于此土”之风格的区别。

但是，有个问题我多年来常在思索而未得到解决，就是江、浙一带寺院中所吟诵的梵呗唱腔风味，我在四川峨嵋山的几个寺院中也曾听到，甚感惊奇！这是什么原因呢？我想有两种可能：一是佛教梵呗吟诵

是一种普遍运用的独特风格；二是同出一源而流向两地的相似唱法。这是佛教音乐中值得研究的问题。

据佛经所载，佛曲乐器有数十种之多，其中以钟、鼓、引磬、木鱼为主，配以铃、铛子等打击乐器（佛曲中称为法器），演奏出清澈肃穆，不同凡响的梵音妙乐。在北方佛事中，有吹管乐器参加（如管子、笛、笙与打击乐器合奏），确有仙乐缥缈之感。我有幸在50年代中期聆听了北京智化寺的音乐，据说智化寺音乐流传至今已有五百多年历史，代代相传，现在已传承到第26代，保留着唐宋遗韵，甚是宝贵。我聆听此音距今已40余年，但其印象深深留在脑海之中，不能忘却。

中国佛教对东南亚，尤其是日本影响甚大。大约在公元6世纪，佛教经过朝鲜传入日本。据统计，现在日本全国佛教寺院有75000座以上，无论大城市的东京或其他城市，佛教寺院到处可见。而且，寺院规模较大，树密花香，环境宽敞。90年代初我在日本讲学，曾去东京几所寺院参观，那里香火旺盛，游人众多，是节假日的旅游胜地。日本的寺院建筑与中国颇为相似，可见中日佛教文化源远流长。

佛教是人类历史上的文化现象，千百年来，它成为我国上层建筑的组成部分，在推动世俗文化方面起着重要的作用。现在，佛教轮回转世之类的神秘光环已大为褪色，而对佛教的真实内涵如修身养性、劝恶从善、坐禅健身等有利因素，很多人兴趣渐浓。我们今天来研究佛教音乐，目的也是为了吸收佛教文化中有价值、有活力的精华部分，加以发扬光大，为世界音乐宝库增添财富。

三、道 教 音 乐

道教产生至今，经过了两千多年的历程，正式形成于东汉时期。东汉以前，中国有道家而无道教。道教的法术融合了中国古代哲学、神仙信仰及方术、巫术等，它是中国土生土长的宗教，对中国的政治经济、文

化艺术、民俗风情有着深刻的影响，鲁迅说："中国根底全在道教。"中国道教不断向国外传播，在日本、朝鲜及东南亚乃至欧美许多国家都产生过深远的影响。

被奉为道教教祖的老子，是春秋时期一位伟大的思想家，他认为"天下万物从无到有"。道，具有"有"和"无"两个方面，但"无"高于"有"，因而幻觉无形、神秘莫测的道，是无法用语言来说清楚的。

早期的道教音乐，仿佛"其动若水、其静若镜、其应若响"。"以虚致实"地反映出道教清雅馨淡、深沉明朗的神韵，充满着幻影奇想，所以有人称之为"仙乐"。它具有壮阔灿烂和飘逸淡雅之美，前者展现出色彩缤纷的神仙世界，后者则可倾诉岩栖幽居之士的情愫。但在法事中运用，二者并存，择需而定。

道教音乐中无论唱诵吟咏或器乐演奏，都与队列行进，步罡踏斗，叩拜舞蹈等紧相配合。法事之前有序曲，法事结束有尾声，具有一套较完整的形式。所用乐器，丝竹管弦俱全，尤其打击乐的钟鼓磬钹，奏出浓郁的宗教风韵。有时丝竹声声余音绕梁，使人如人缥缈之境；有时则钟鼓齐鸣，气势恢宏，以此来召神遣将，镇邪驱魔。音乐的表现功能颇为显著。

道教音乐是经过长期的积累而成的。斋醮科仪活动，是继承了古代巫祝"巫以歌舞降神"的传统。公元前四世纪，屈原写的楚辞《九歌》就是根据楚地民间祭歌形式写成的。其中第一首《东皇太一》是尊神曲，太一在道教中是一位显赫的神仙，人们以"歌乐鼓舞以乐诸神"。北魏·寇谦之写了《云中音诵新科之戒》，改道教直诵为音诵，加强了歌唱成分；晋代出现的《步虚声》，就是斋人唱诵着《步虚声》"以次左行，旋绕香炉三匝"，能使音声通达到太上老君。这是道教徒用音乐来展现想像中的神仙境界。《步虚声》原称《步虚词》，相传建安时期诗人曹植游山时忽闻空中有诵经声，声调悠扬，清丽优美，模拟写之。这种仿佛仙乐的《步虚词》为后人所赞颂。《步虚词》还成为文学上一种专门的体裁形

式。佛教到了南北朝日益官方化。斋醮科仪必定唱奏步虚。唐代道教盛行。唐玄宗吸收《婆罗门》等曲调改编成的《霓裳羽衣曲》，在法曲中地位甚高，白居易加以赞扬："千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。"唐代把道教音乐纳入宫廷燕乐，称为"道曲"。据《新唐书·礼乐志》记载：玄宗诏道士司马承祯制创《玄真道曲》，茅山道士李会元特制《大罗天曲》，还请工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》等等。唐玄宗精通音乐，深谙韵律，曾在天宝十年四月，"于内道场亲教道士步虚声韵"。宋代一部道教音乐文献《玉音法事》，记录唐宋道曲50首，用"声曲折"方式记谱，注重四声音韵，标明唱和关系，可惜现在还未能将"声曲折"谱清晰地译出来，只能视其大致轮廓，凭乐工们的经验予以灵活运用。但其唱词文学性极高，又很优美舒展。如：

小有洞中千秋草，玉宗山上万年桃。
九龙阙上集真圣，八仙台畔步虚谣。
三真玉女持花节，一双童子捧金炉。
月帔珠穿九彩绶，云衣香透六铢裙。

选自《七言古散花》

如果音乐结合得好，或步虚缥缈，或悠扬明快，使人仿佛进入瑰丽的神仙世界。

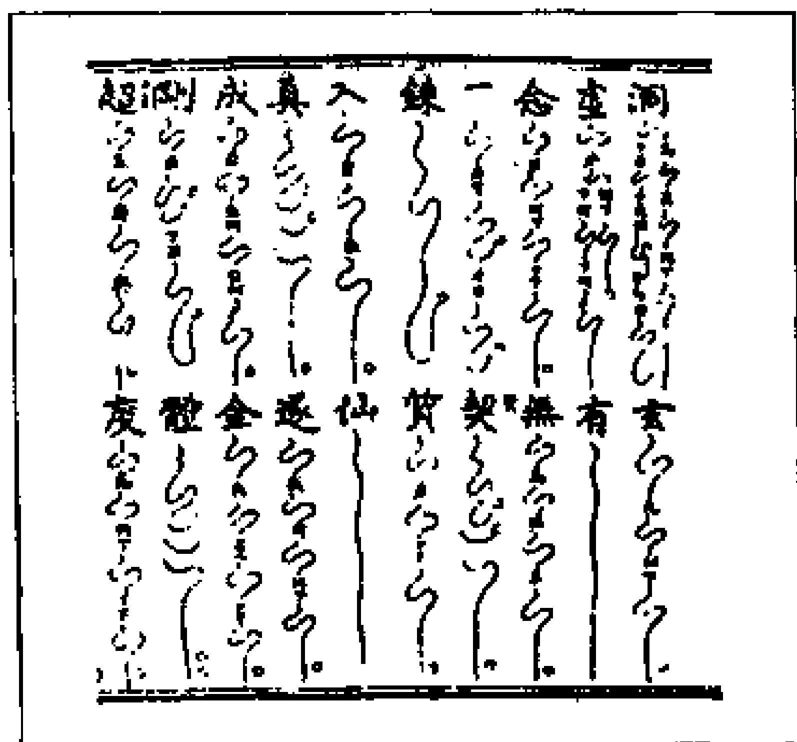
南宋以后，流传颇广的道情是在唐代道曲基础上演变而成。道情是徒歌形式，渔鼓简板伴奏。原先是以道教故事为内容，后扩大题材，为民间故事、神话、传奇所替代。又因与各地民间音乐相结合，发展出不同的艺术风格，如陕北道情、湖北渔鼓等等。道情中较有影响者，是郑板桥的《道情》十首，内容大多是赞颂渔翁山樵等不慕虚荣，不争名利，与世无争的生活。手拍渔鼓，口唱道情，曲尽其妙，好不逍遥自在。道情是从道教音乐中演化出来的，或者说也是道教音乐一个支流吧。

明清之际，道教音乐渐趋民间化、通俗化，曾有"合乐笙歌，竟同优戏"的记载。尤其江南一带，斋醮活动中常可加入江南丝竹、戏曲音乐、

粗细十番锣鼓等。清末以后，甚至可以脱离宗教活动而成纯粹的艺术表演。所以，对道士的艺术素养，演奏、演唱技巧要求更为全面。江苏无锡的华彦钧（瞎子阿炳）就是一位出色的道教音乐家。据说阿炳创作演奏的二胡曲《二泉映月》，其音调来源子道家的唢呐曲。

笔者有幸，曾亲聆目睹茅山派的法事活动。茅山道教兴盛于隋唐，发展在宋元。在明代编纂的《茅山志》中对斋醮程序、音乐方式都有较详细的记载。现在茅山派的斋醮及其音乐，据说仍保留着部分唐宋遗韵。“进表科仪”是法事的主要内容：道长身穿法衣，手持灵奇法物——剑、镜、符表等，在坛场当中念、唱、做、拜；道众则穿道袍，站立两侧，各持法器（打击乐）和丝竹乐器，与道长和鸣。道长一字多腔的吟唱，古朴隽永，加之道众的帮腔，气氛壮重热烈，这与宋代《玉音法事》所记录的方式是一脉相承的。见此场景，听其音乐，真有仙雾缥缈、出神入化之感。

道教举行的斋醮活动，充分运用空间艺术（造型）与时间艺术（音乐）的有机结合，人们从视觉与听觉两方面来感受心灵，从而展现出一幅幅神秘莫测，至高无上的神奇境界。



宋代《玉音法事》“声曲折”谱

谱　　例

（例一）　　　　茉　　莉　　花

江苏吴县

1＝D $\frac{2}{4}$

中速　优美地

(3211 2123 | 5611 6553 | 5 2 3532 | 161.) |

3235 6516 | 535 6 | 1 23 2161 | 5 – |

好一朵茉莉 花，　好一朵茉莉 花，

535 6 | 1 23 165 | 5 2 3532 | 161. |

满园 花 草 香也 香不过 它；

321 2. 3 | 5 61 6 5 | 532 3532 | 126 1 |

我有心 采 一朵 戴，看花的 人儿 要

2. 3 1216 | 165. | 321 2. 3 | 5 61 6 5 |

将 我 骂。　我有心 采 一朵

532 3532 | 126 1 | 2. 3 1216 | 5613 2161 | 5 – ‖

戴，又怕 来年 不 发 芽。

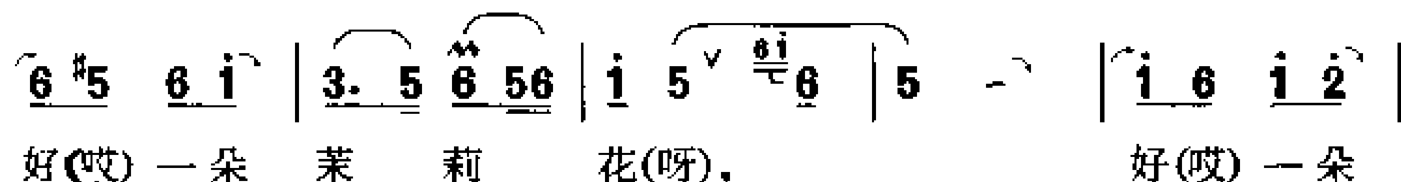
《茉莉花》曲名因第一句"好一朵茉莉花"而得名。这首五声音阶的江苏民歌《茉莉花》，旋律流畅，优美抒情，表现了一位少女的爱情生活，颇有江南水乡诗情画意般的情景。由于这首民歌悦耳动听，易学易记，因而全国各地都有传唱。但它与当地民俗风情、地方语音结合起来，又派生出了许多不同风格的《茉莉花》，请看下例：

(例二)

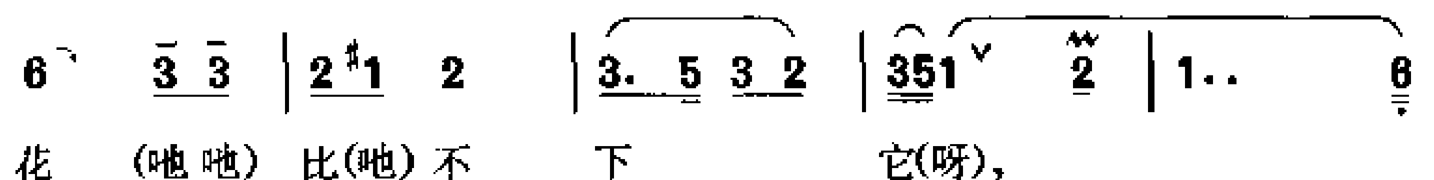
茉 莉 花

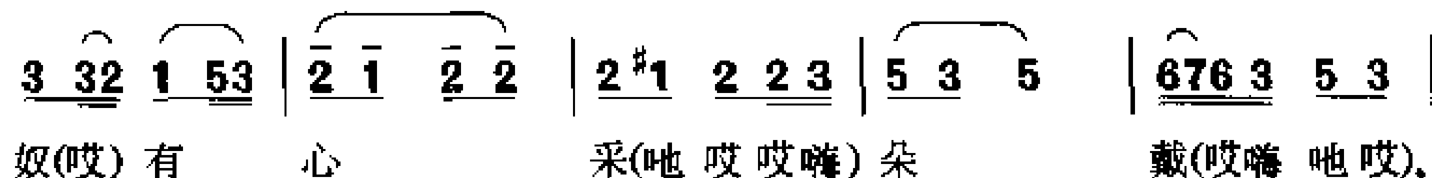
1＝D $\frac{2}{4}$ 　　　　河北南皮

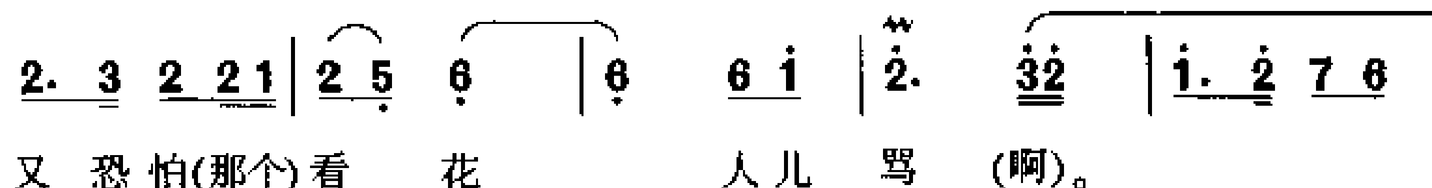
慢中速　开朗地

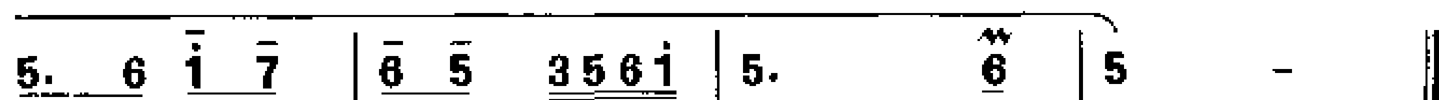












上例《茉莉花》流传在河北冀东南的南皮县。由于受地方风格的影响，已变成六声音阶，其中升半音的运用和上下滑音及上颤音、保持音等唱法，加上地方语音的关系，明显地体现出当地的民歌风采。再看下面一首四川清音中的《茉莉花》变体《鲜花调》：

（例三）　　鲜　花　调

$1=C\ \frac{2}{4}$　　四川清音

中速、明快地

(3211 2 | 2123 5653 | 2 35 2.321 | 216 1 |
2532 1. 6 | 1235 2161 | 5. 6 5612 | 6532 5) |
1313 1 16 | 5 61 5535 | 6565 6523 | 5632 1(161) |
布谷鸟儿咕　咕　叫(呵)，　飞出山林往　南　飘，
0 61 3 56 | 1216 5355 | 3523 5632 | 321(6 561) |
这边　绕　来　在　那　边　绕，
5 53 212 | 0523 5653 | 2 35 2321 | 616 1 |
鼓　起　眼　睛它在　到　处
2 32 1161 | 1.235 2161 | 5. (5 | ……（略）
瞧(呵)。

江苏的《茉莉花》被四川清音吸收运用后，通过融合，已赋予曲艺的说唱性和四川的地方风格，尤其运用四川清音一种连续顿音（▼）"哈哈腔"的唱法，更显现出四川清音的独特风格。下面再看一首被意大利歌剧作曲家普契尼吸收运用在歌剧《图兰朵》中作为全剧主要音乐素材的《茉莉花》：

（例四）　　　　《图兰朵》主题歌

1＝♭E 2/4　　　　意大利歌剧

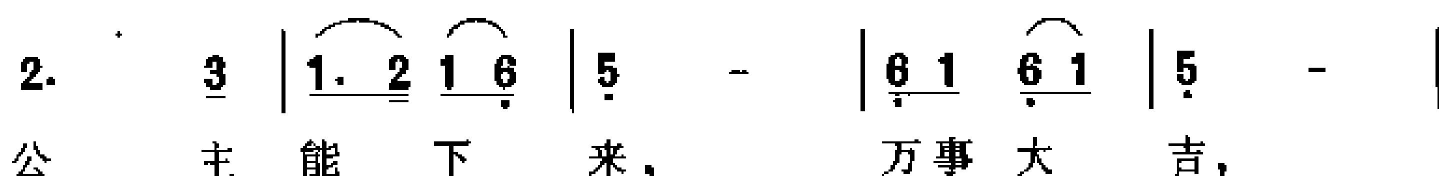
3 35 | 6i i6 | 5 - | 5. 0 | 3 35 |
东 边 升起 月 亮，　　鹊 鸟在

6i i6 | 5 - | 5. 0 | 3 5 | 5 35 |
空中 歌 唱，　　四 月 天，雪还

6 6 | 5 - | 3. 2 | 35 23 | 1 - |
没 有 融，　花 儿 没有 开 放。

1. 0 | 23 13 | 2. 3 | 5 6i | 5 - |
听听 吧，从 沙 漠 到 海 边，

2 34 | 23 16 | 5 - | 6 1 |
千 万声 悲叹 恨绵 绵。　只 要



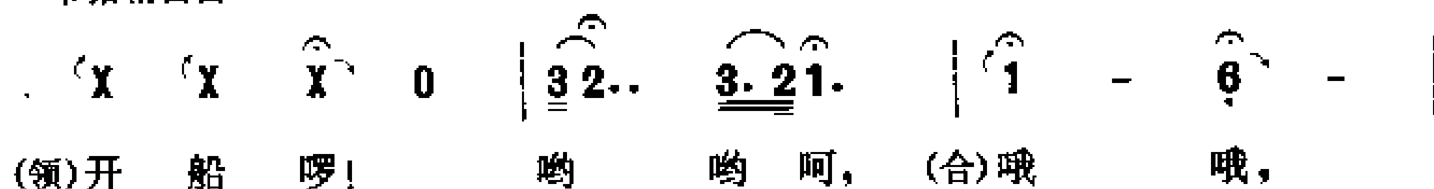


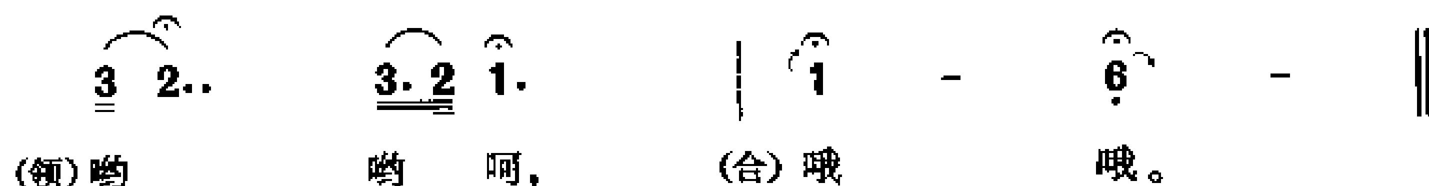
江苏民歌《茉莉花》从18世纪末叶起流传到欧洲。1804年，英国地理学家、旅行家约翰·贝罗写的《中国旅行记》中刊登了这首民歌，从此，国外就把它作为中国民歌的典型而广泛传播。据说，普契尼是在他的朋友，曾任意大利驻中国领事的法西尼男爵家所藏的一只八音匣中听到这首中国民歌《茉莉花》的。普契尼采用《茉莉花》曲调贯串在《图兰朵》全剧中，上例是用在第一幕皇宫中宣布波斯王子没有猜中公主的三个谜语，按照约定要把他处死时，姑娘们（用童声合唱）深沉地用《茉莉花》曲调唱出对波斯王子的同情。上例曲调，基本上与江苏民歌《茉莉花》相似，只是音调加以扩充，节奏稍作变化而已。

(例五)　　　　木 约 号 子

1＝A

节拍稍自由



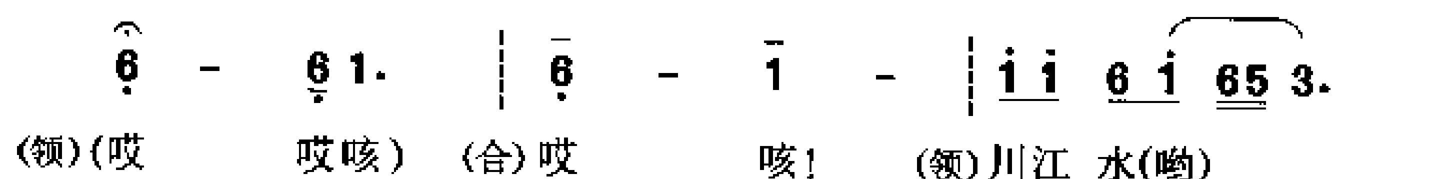


(例六)

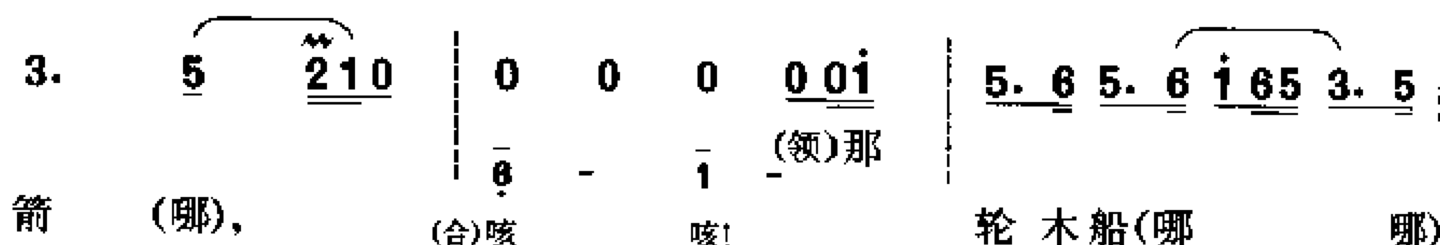
四平腔·数板

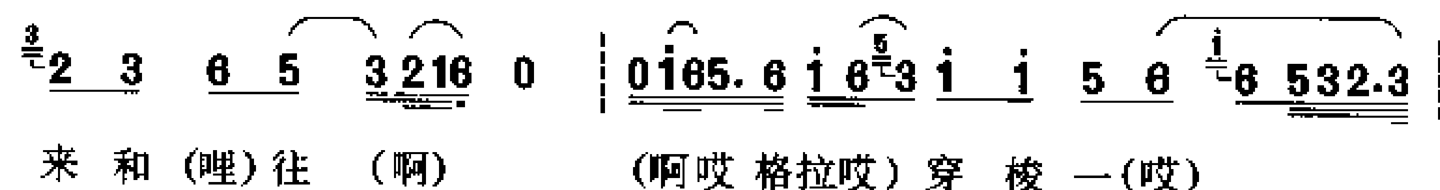
1＝A

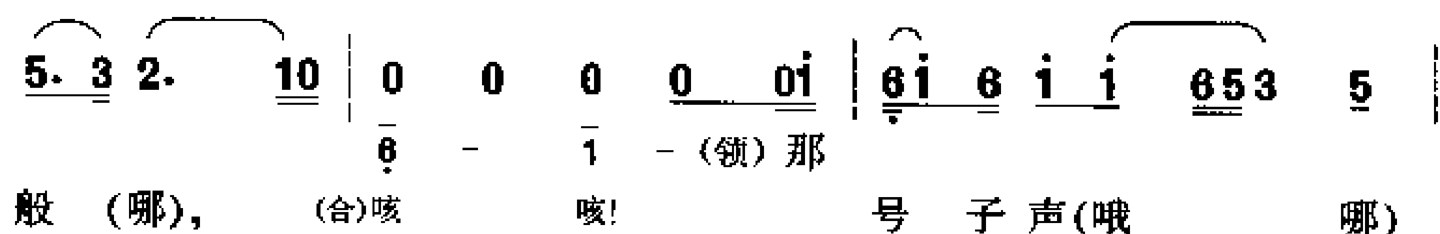
节拍稍自由



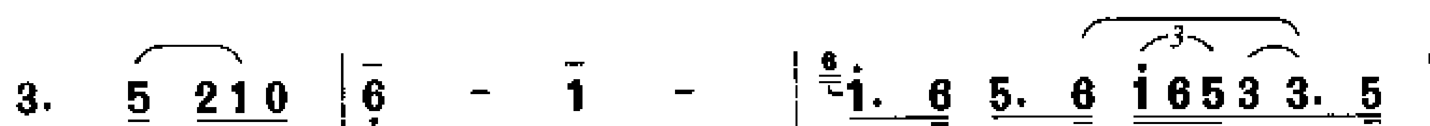




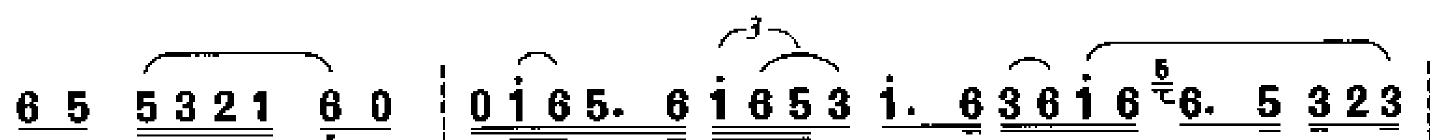








殿 (哪), (合)咳 咳! (领)游 急 流 (哦 哪)



好 似 那 (哟 哎 格拉噢) 马 跑平(哎)

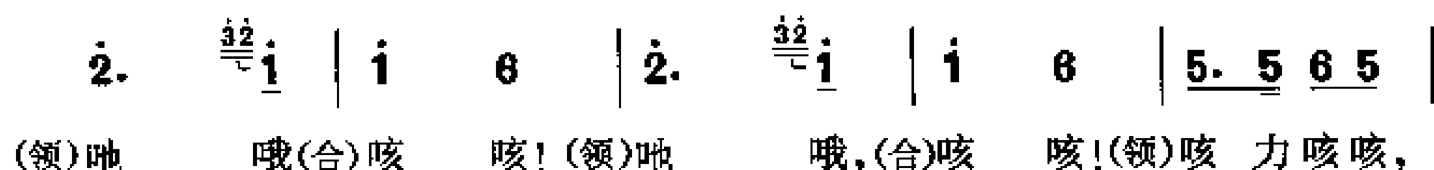


川 (哪)。 (合)咳 咳!

(例七) 见滩号子

1＝A $\frac{2}{4}$

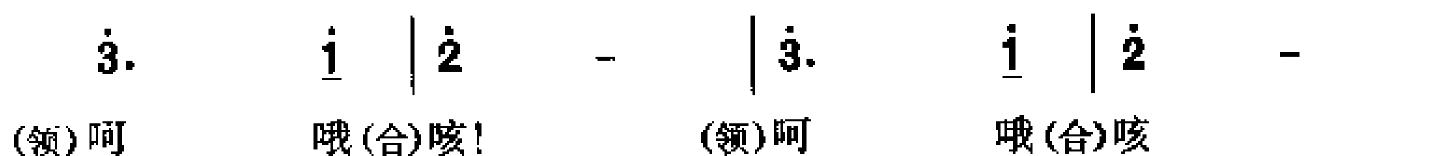
快板



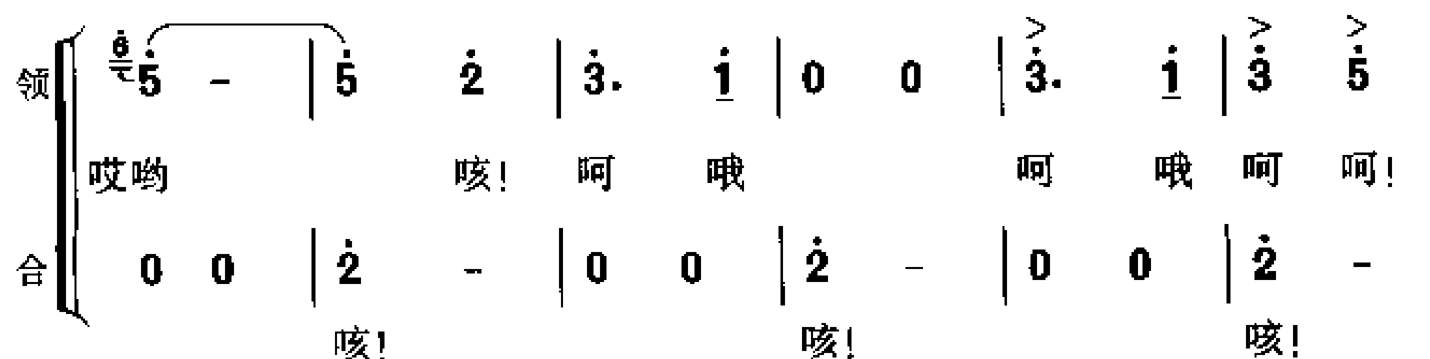
(领)吔 哦(合)咳 咳!(领)吔 哦,(合)咳 咳!(领)咳 力咳咳,



(合)咳 咳!(领)吔啰 咳,(合)咳 咳!(领)咳 力咳咳(合)咳 咳!



(领)呵 哦(合)咳! (领)呵 哦(合)咳



3. 2 1 6 | i 6 | 2 2 6 | i 6 | 5. 5 6 5 |
(领)么 呵咳咳(合)咳 咳!(领)吔啰 咳(合)咳 咳!(领)咳 力咳咳

i 6 | X X X X | i 6 | X X X X | i 6 |
(合)咳 咳!(领)天色 变了,(合)咳 咳!(领)要起 风暴(合)咳 咳!

X X X X | i 6 | 2 2 6 | i 6 | 5. 5 6 5 |
(领)大浪 要起(合)咳 咳!(领)吔啰 咳(合)咳 咳!(领)咳 力咳咳

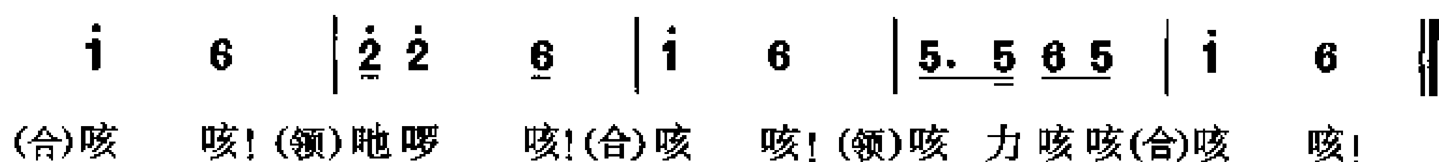
i 6 | 3. i | 2 - | 3. i | 2 - |
(合)咳 咳!(领)阿 哦(合)咳! (领)阿 哦(合)咳!

领 5 - | 5 2 | 3. i | 0 0 | 3. i | 3 5 |
哎哟 咳! 阿 哦 阿 哦 阿 啊!
合 0 0 | 2 - | 0 0 | 2 - | 0 0 | 2 - |
咳! 咳! 咳!

3. 2 1 6 | i 6 | 2 2 6 | i 6 | 5. 5 6 5 |
(领)么 哦嘴咳(合)咳 咳!(领)吔啰 咳(合)咳 咳!(领)咳 力咳咳

i 6 | X X X | i 6 | X X X | i 6 |
(合)咳 咳!(领)不怕 风,(合)咳 咳!(领)不怕 浪,(合)咳 咳!

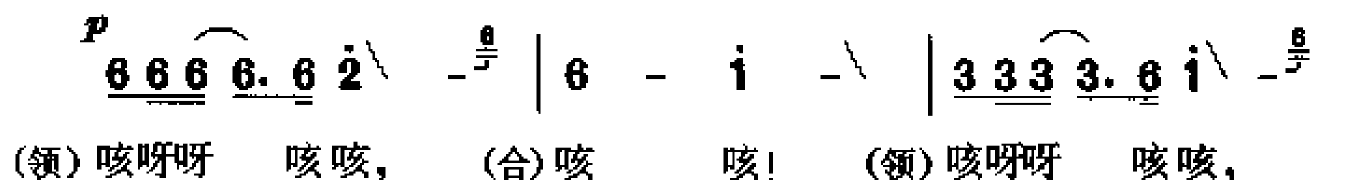
X X X | i 6 | X X X | i 6 | X X X |
(领)努把 力,(合)咳 咳!(领)加把 劲,(合)咳 咳!(领)冲过 去!



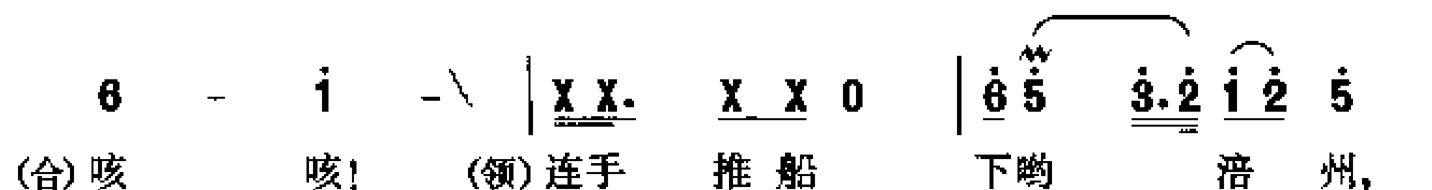
(例八) 平水号子

1＝A $\frac{4}{4}\frac{5}{4}\frac{3}{4}\frac{2}{4}$

稍慢













(合)咳 咳！(领)哎，风里 雨里 走码 咃 头，

(合)咳 咳！(领)闲言 儿句 随哟 风 散，

(合)咳 咳！(领)咳 前面有一道 观啰 音滩，

(合)咳！(领)观音 菩萨 她 没得 灵 啰 验，

(合)咳！(领)不使 劲来 过哟 不了滩 (合)咳！

你我 连手 个个是 英啰 雄 汉，(合)嗨！(领)展个 劲来

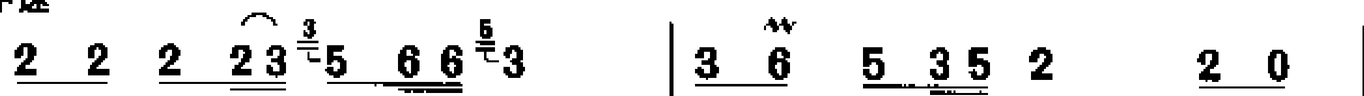
搬啰 上咃 前 (合)咳！(领)平水号子要 换啰 一换，

(合)咳！ 咃，捏紧 桡子 冲 过了 滩！(合)咳！

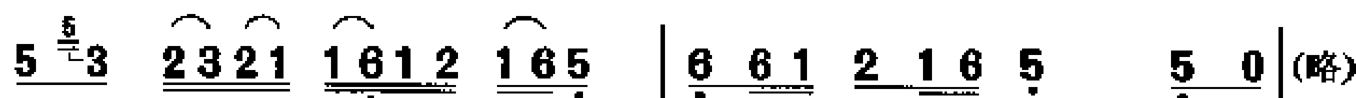
(例九)　　　　　打夯号子

1＝G $\frac{4}{4}$　　　　　　　　　　　　　　　　山东潍县

中速



(领)同 志 们(哪) 吊 起了 夯，(合)吊 起 夯(哪末 呵 嗨)，



(领)一 夯 一 夯 密 密地 砸(哟)(合)密 密地 砸(哟末 呵 嗨)！

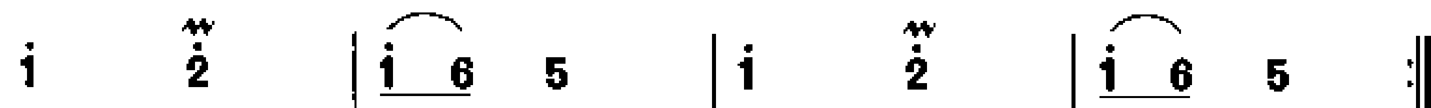
(例十)　　　　　拔粮包号子

1＝D $\frac{2}{4}$　　　　　　　　　　　　　　　　大连码头



1.(领)一 起(哪) 加 油 干 (哪)，(合)(哎 哟 呵 嗨

2.(领)大 家 加 油 干 (哪)，(合)(哎 哟 呵 嗨



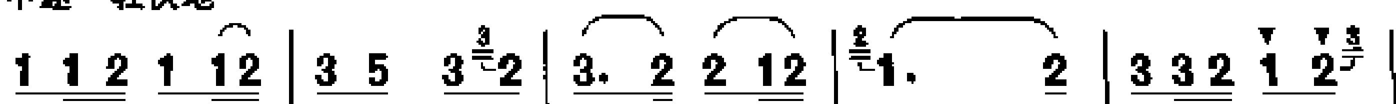
哎 哟 呵 嗨 哎 哟 呵 嗨)。

哎 哟 呵 嗨 哎 哟 呵 嗨)。

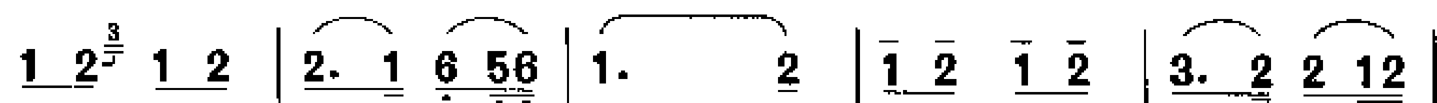
(例十一)　　　　　挑担号子

1＝A $\frac{2}{4}$　　　　　　　　　　　　　　　　江苏如皋

中速　轻快地



你不得来呀 我就 来(吆 哟 嘴 唻)，姜太公独坐



钓鱼 台呀（哟 呵 哰），（嗳咋 喂仔 哟 嘀



哰） 姜太公独坐 钓鱼 台呀（哟 呵 哰）。

（例十二）

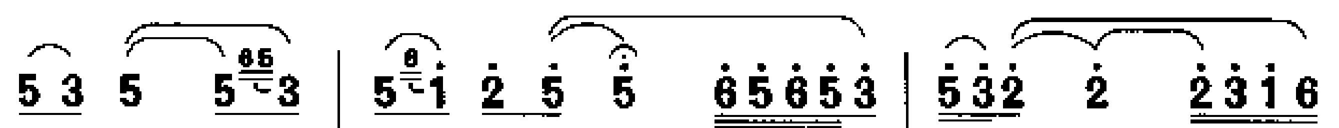
山高歌更高

（高 腔 欢①）

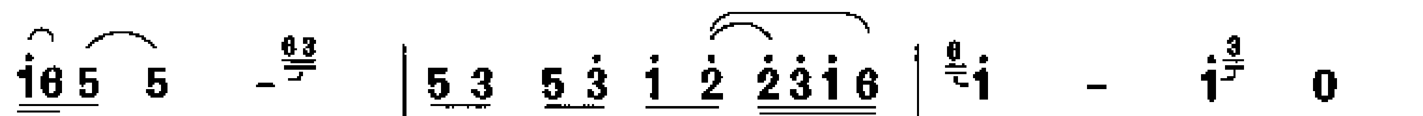
1＝♭B $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

中速 自由、高亢、嘹亮地

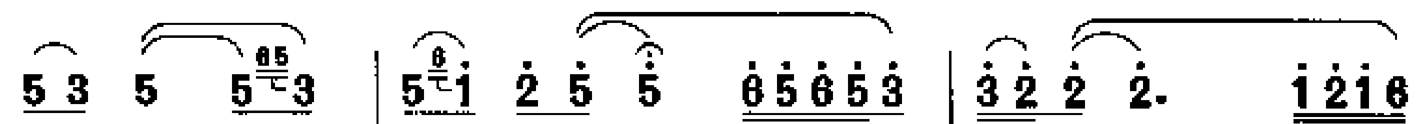
广西隆安
壮 族



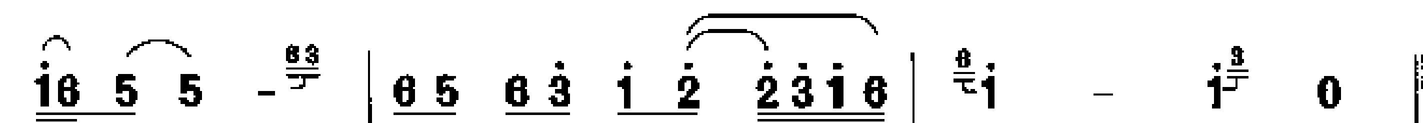
山 高 歌 更（啰） 高（咧）



高（啰）②， 水长 情更 长（啰） （哟 嗨咴），



放 声 唱 壮（啰） “欢”（咧）



“欢”（啰）③， 歌唱 共产 党（啰） （哟 嗨咴）。

① 高腔欢，壮族民歌“欢”类中的高腔山歌。

②③ 重复单句的最后一字，是民歌手的习惯唱法。

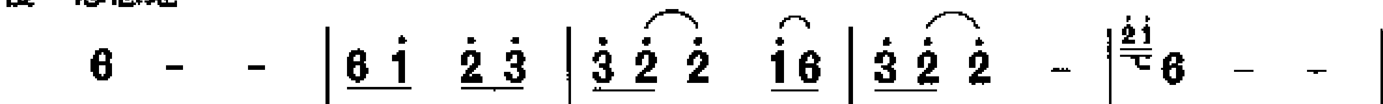
这首壮族高腔山歌，上下句重复，每句旋律由低渐高，速度自由，演唱时放声高唱，在高音区的自由延长音，体现出山歌高亢豪放的独特风格。

（例十二） 小　河　淌　水

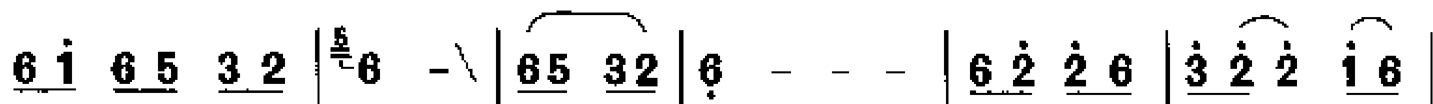
云南弥渡
汉　族

1＝♭B 3/4 2/4 4/4

慢 思念地



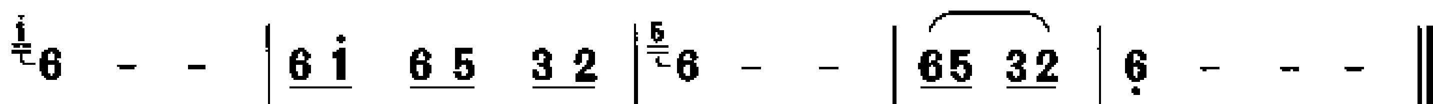
1. 哎！ 月亮 出来 亮汪 汪，亮汪 汪，
2. 哎！ 月亮 出来 照半 坡，照半 坡，



想起我的 阿哥 在 深 山。 哥像月亮 天上 走，
望见月亮 想起 我（尼） 阿 哥。 一阵清风 吹上 坡，



天上 走，哥 啊，哥啊，哥
吹上 坡，哥 啊，哥啊，哥



啊！ 山下 小河 淌水 清 悠 悠。
啊！ 你给 听见[①] 阿妹 叫 阿 哥？

---

① “你给听见”，即“你可听见”。

这首柔情山歌的起句“哎”，是具有山歌特点的曲首呼唤声，用以舒展演唱者的情绪。然后仿佛诉说着少女对情人的期盼。在上下句复乐段的后半部分，插句的层层上扬（“哥啊，哥啊，哥啊！”），情真意切地表

露出少女真诚的呼喊，听了为之动情。

这首柔美的情歌，好像一块甘甜的蜜，埋在心底而不会融化。唱着它，爱情的高尚、神圣、无悔无怨像画卷似地展开；唱着它，能慰藉心灵，宽大胸怀。

(例十四) 李 有 松

(山 歌)

1＝A 3/8 2/4

浙江温州
汉 族

i 6 i | i 6 i | i 6 i | i 6 i | i 6 5 |
李 家 庄 有 一 个 李 有 松，李 有 松 啰 啰

3 - | 3 5 6 i | i 5 6 | 3 - | 5 6 5 6 |
啰， 封 建 思 想 老 古（噢） 董， 日 里 夜 里

5 5 6 6 | 5 6 5 6 | 5 5 6 6 | 5 6 5 6 |
来 做 梦（呵），勿 许 女 儿 找 老 公（呵），胡 子 摸 摸

i 6i 2 | 2 6 | 5 - | 5 0 0 ‖
一 场（哎） 空 （噢）。

这是一首风趣诙谐的诵咏性山歌，生动地叙唱出李有松这个人物的性格和形象。

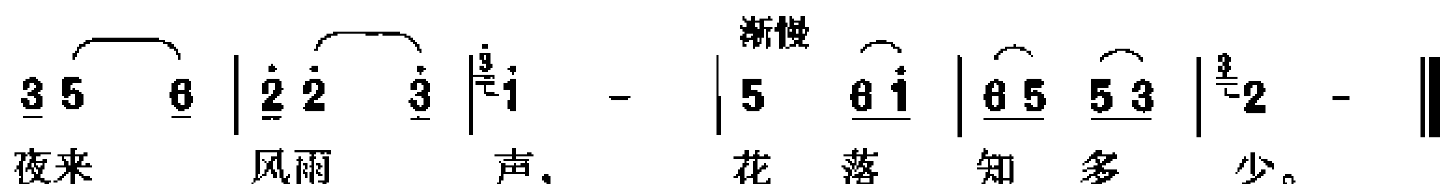
山歌，不一定都是长腔散唱，（例十四）就采用富于叙述性的腔词，但在后面“一场（哎）空（噢）”，又体现出山歌在高音区散唱的基本特点。

(例十五) 春 晓

1＝C 2/4

[唐] 孟 浩 然词
温州吟诗调
林冠夫吟诵

6 6. | i i 2 i | 6 - | i i 6 | 5 5 3 2 | 2 - |
春眠 不觉 晓， 处处 闻啼 鸟。

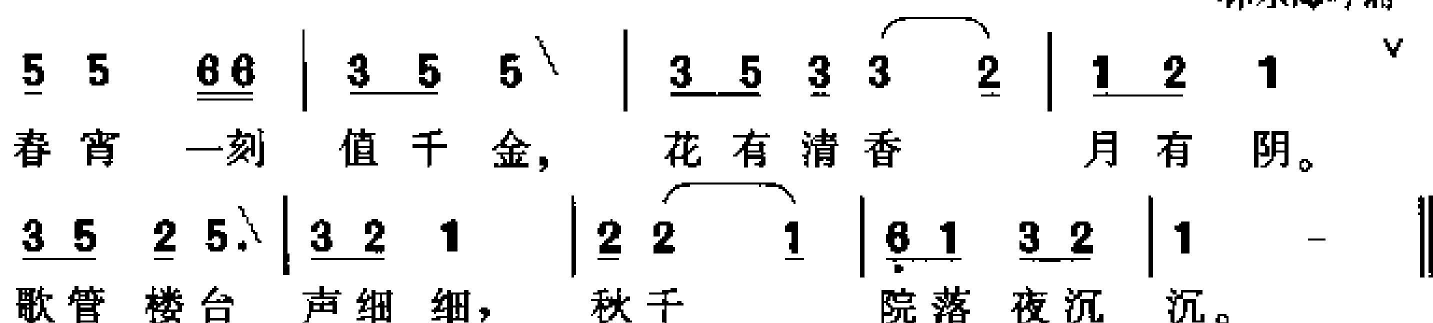


孟浩然 (689~740)是襄州襄阳(今湖北襄樊)人，唐代诗人。他长年隐居，其诗富有自然飘逸的韵味。此诗流传甚广，有多种方言吟诵，这里是取温州方言吟诵。

(例十六) 春 宵

[宋] 苏 轼词
福州吟诗调
林东海吟诵

1＝D $\frac{2}{4}\frac{3}{4}$



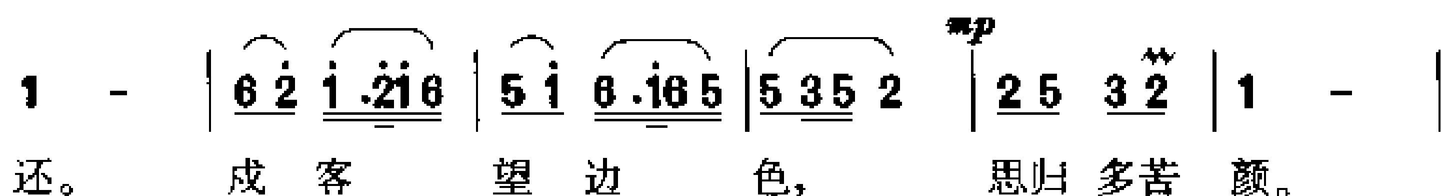
被称为“豪放派”诗人的苏轼(苏东坡)，在这首诗中体现出“花有清香月有阴”的抒情风格，倾吐了诗人热爱生活却又惋惜光阴易逝的心情。曲调选自福州地区流传的吟诵调。

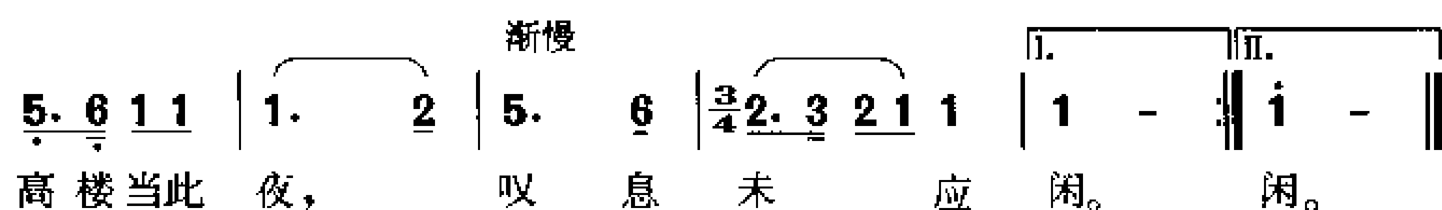
(例十七) 关 山 月

[唐] 李 白词
《梅庵琴谱》传谱

1＝F $\frac{2}{4}$
慢板





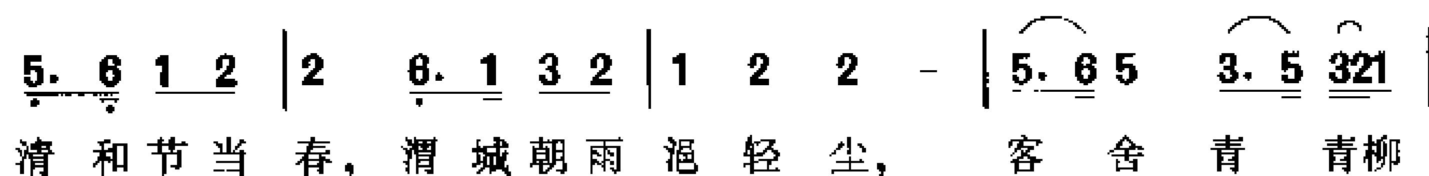


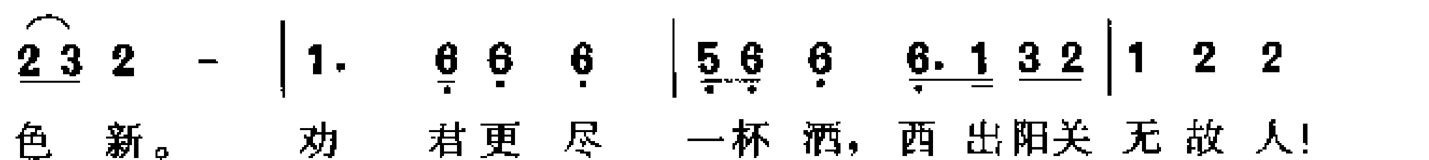
该谱1931年刊于山东诸城王燕卿所传《梅庵琴谱》，音调与《魏氏乐谱》不同，却无歌词。这首乐曲旋律多用同音反复，节奏铿锵，带有北方豪爽明朗的风格。乐句大起大落的连环式进行，显示了琴歌的特色，并恰好地体现出诗的豪放气质。

(例十八)　　　　　阳　关　三　叠

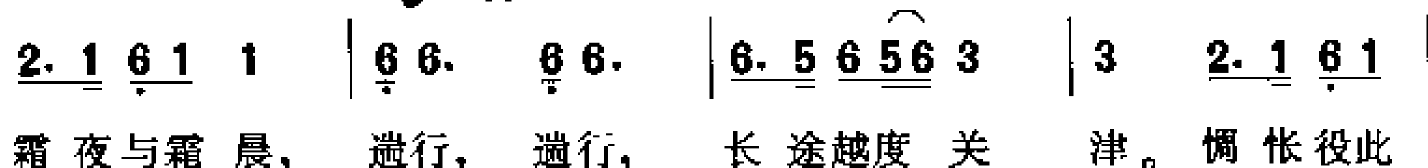
1＝A $\frac{2}{4}\frac{3}{4}\frac{4}{4}$　　　　　　　　　　　　　　　　《琴学入门》传谱

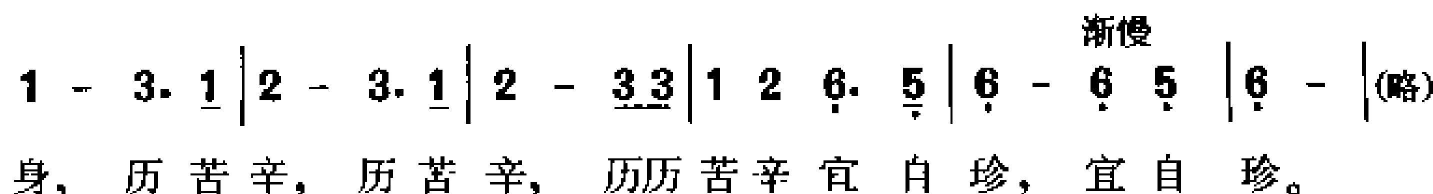
♩＝37





♩＝66



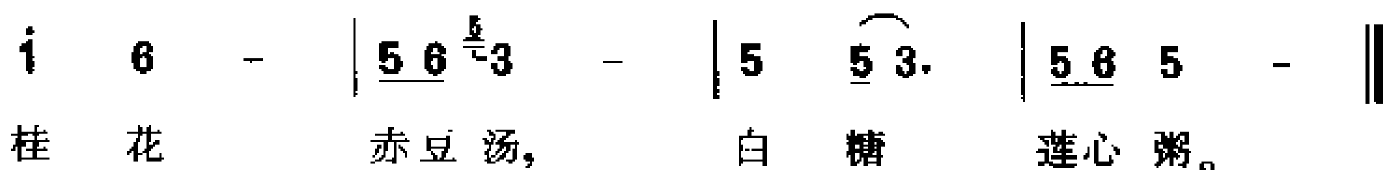


这是根据唐代诗人王维（699～759）《送元二之安西》诗叠唱三遍，故名《阳关三叠》，这里选了第一遍。原诗在唐代以歌曲形式已广为流传，后被谱入琴曲，增添了词句，以加强惜别之情，成为一首流传至今的著名琴歌。这首琴歌淳朴而富于激情，在“遄行，遄行”等处的八度大跳进行，惜别之情趋于高潮，“历苦辛”的连续反复呈述，深切地表露了作者对即将远行的友人无限留恋的真挚情意。

（例十九）　　南方叫卖声

1＝D $\frac{3}{4}$

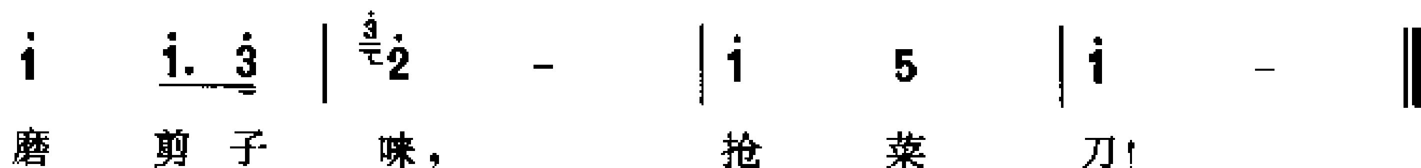
稍自由



（例二十）　　北方叫卖声

1＝F $\frac{2}{4}$

稍自由



（例二十一）　　卖　菜

1＝C $\frac{2}{4}$　　山西

中速、稍慢

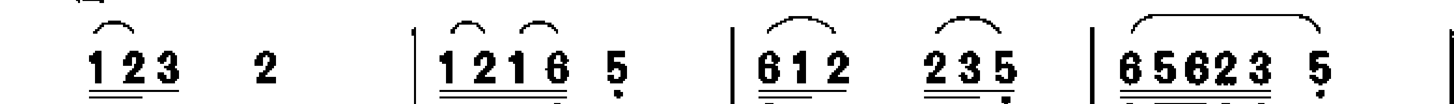


（例二十二）　　娃娃睡瞌瞌

（摇儿歌）

湖北公安
汉　　族

1＝♭B $\frac{2}{4}$
慢



1. 端把（呀）　椅子（呀）　摇　摇　窝，
2. 你妈（呀）　南山（呀）　去　治　坡，



嗯！　娃娃睡瞌　瞌。
嗯！　你莫吵瞌　瞌。

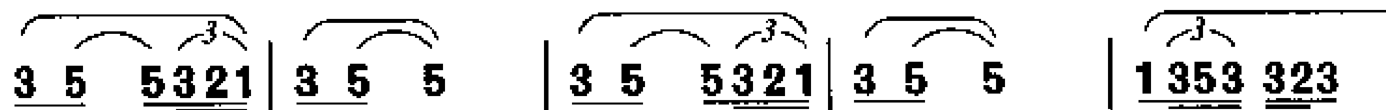
这首催眠曲，四个腔节，每个腔节的落音均为“5”音，在摇荡的音型中让孩子渐渐入睡。

（例二十三）　　宝宝睡得甜

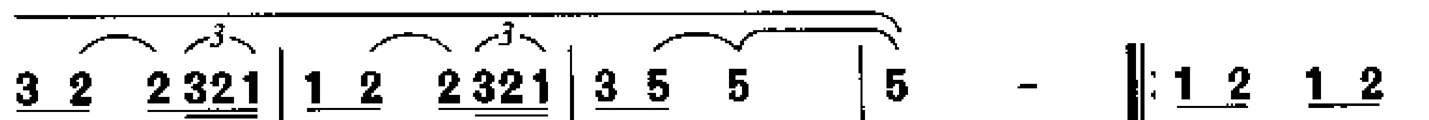
（摇篮歌）

广西隆安
壮　　族

1＝♭E $\frac{2}{4}$
缓慢



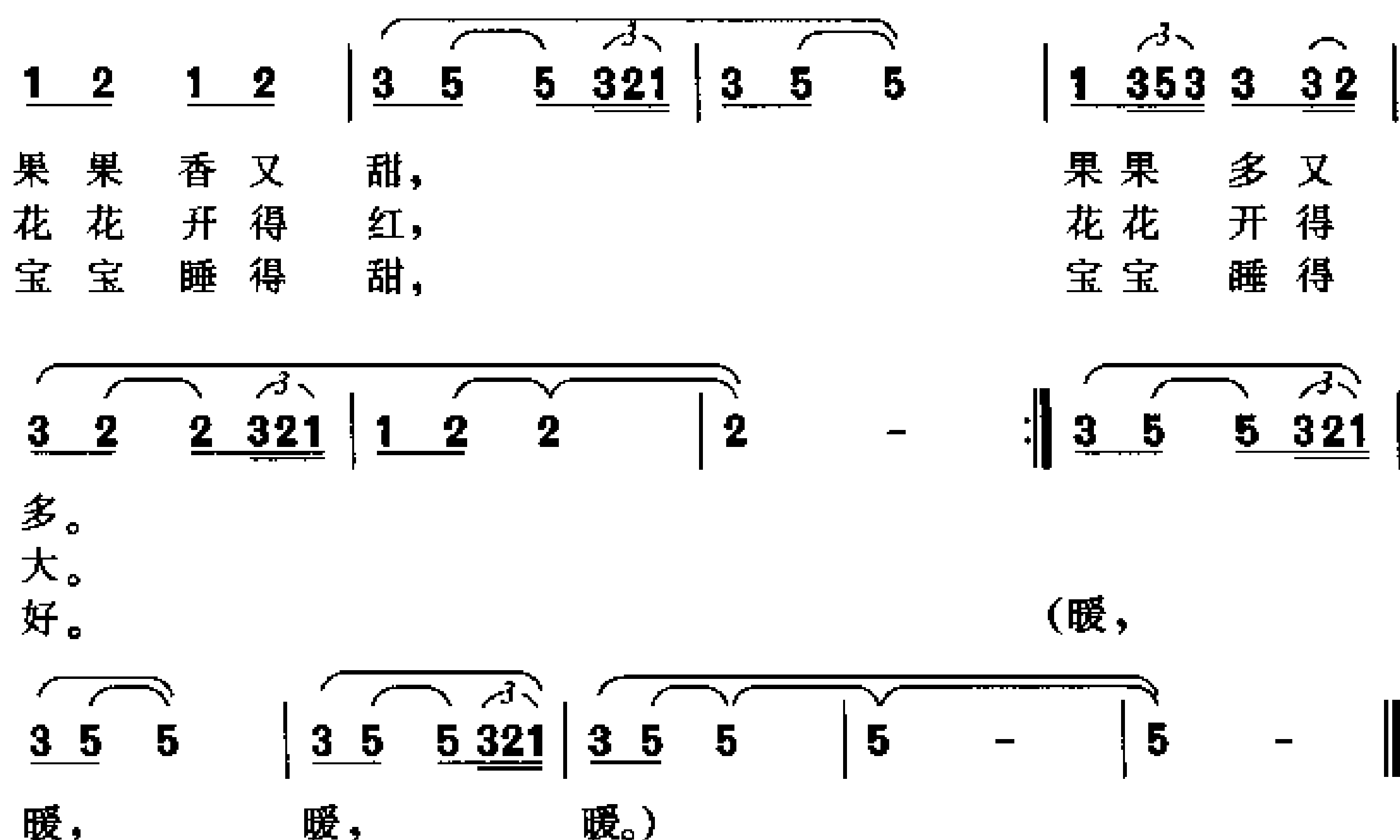
（暖　暖　暖　暖　暖），



1. 妈妈　去种
2. 田里　有花
3. 妈妈　就回



田，　给你　捡果　果，
花，　给你　掐一　把，
来，　妈妈　爱宝　宝，



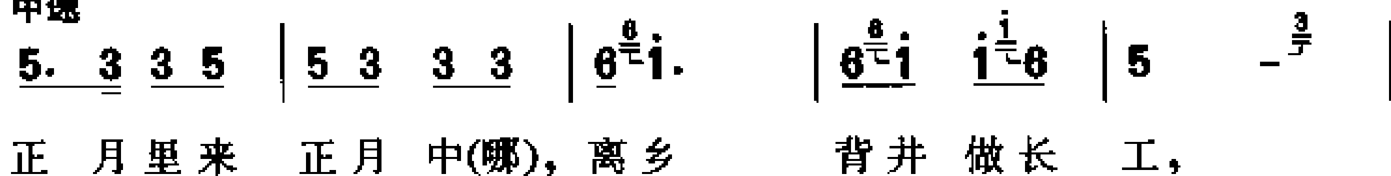
壮族摇篮歌《宝宝睡得甜》是一首优美深情的催眠曲，采用 A—B—A¹三段体曲式，前后部分旋律富于催眠曲特点，还带有壮族民歌的特征，听来亲切自然；中间部分是柔美的叙情，旋律是从 A 部引发出来，非常动听。

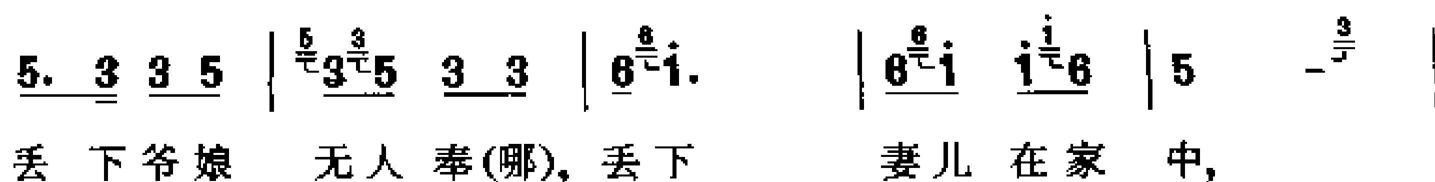
(例二十四)　　十二月长工歌

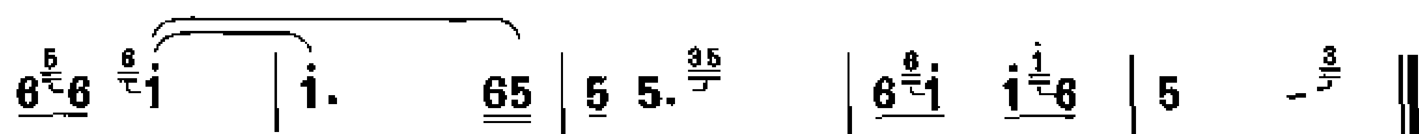
湖南郧县
汉　族

1＝F $\frac{2}{4}$

中速



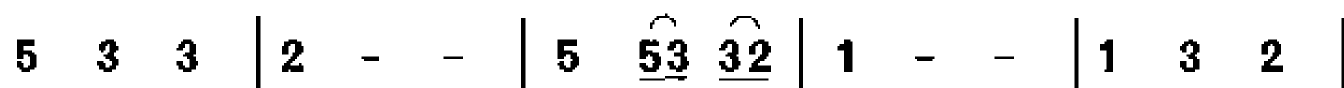


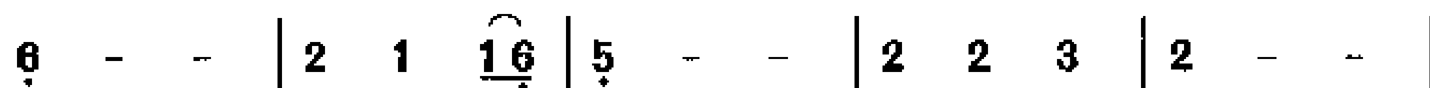


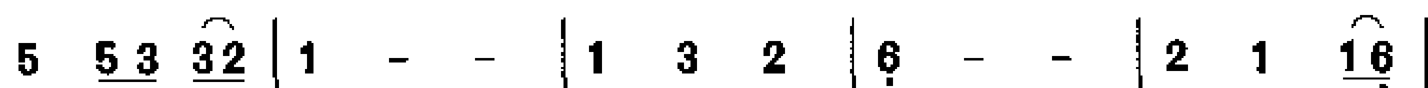
谣唱小调的音调节奏与口语结合密切，具有说唱性的特点，仿佛娓娓道来，叙诉苦情。这类谣唱小调很多，如上海奉贤的《长工苦》也是如此。

(例二十五) 小 白 菜

1＝G $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 河北民歌







结束句



每句旋律由上而下，节奏先短后长，仿佛委婉凄怆的哭诉；后面两个“亲娘呀”！将思念之情作了更深的渲染。

(例二十六)　　丑 末 寅 初

京韵大鼓
传统曲目

4/4 (1 03 | 23 1 3 2 | 1.2 32 53 21 | 11 55 3.6 56 |

1 5.3 21 61 | 2312 3.2 123 2161 | 55 323 5 1.3 |

2161 51 6.5 6536 | 26 23 65 35 | 3563 5535 6.5 6532 |

1235 11 53 21 | 11 55 3.6 56 | 1 1 65 35 |

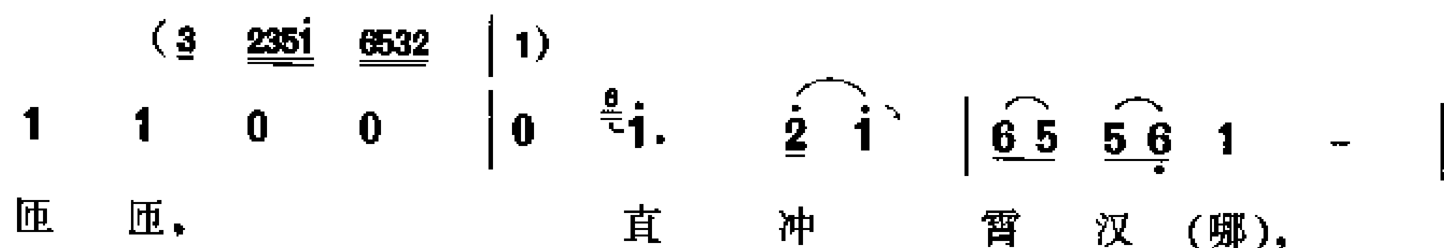
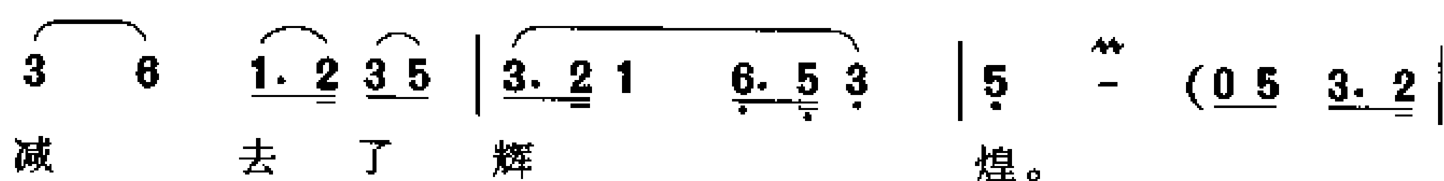
16 5. 1 3.2 | 1 61 4 - | 4. 3 21 3.2 |

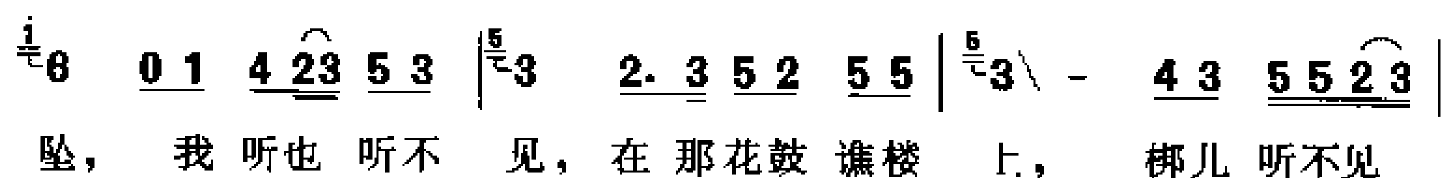
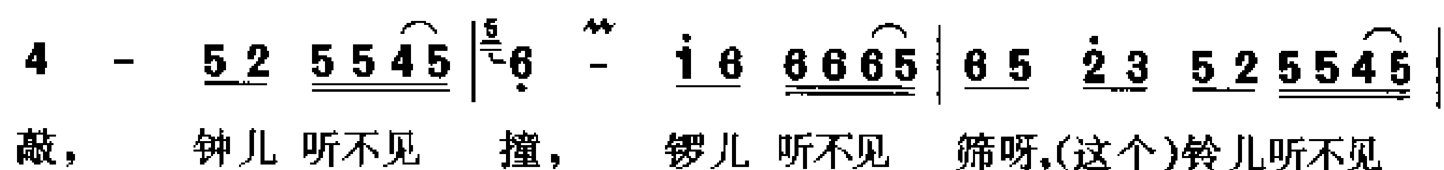
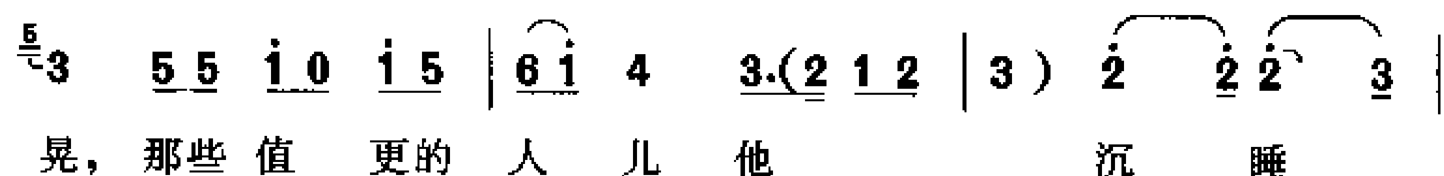
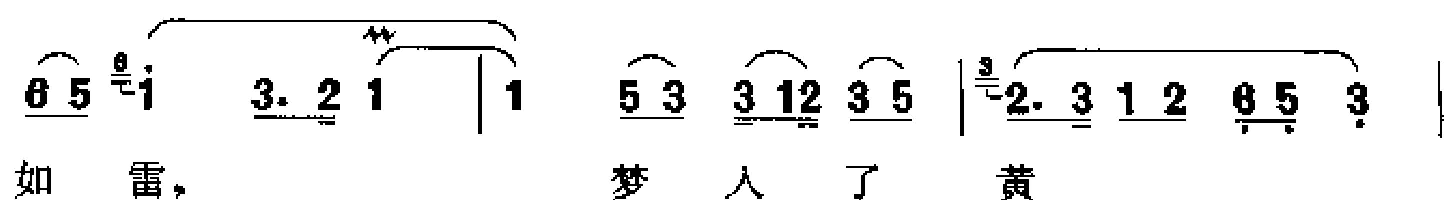
1 11 1/5 03 | 23 21 61 3.2 | 1 5 1) 51 |
丑

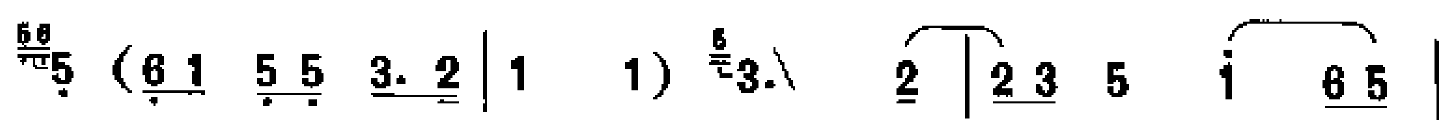
6 - (06 5) 0 2 | 321 (6 5 5 3.2 | 1 -) 0 2 |
末 寅 初 日

5 1 1.2 6 | 5. 3 (21 3.2 | 1) 01 2.3 5 |
转 扶 桑。 我猛抬

1. 0 7 2 25 | 1 - 6.5 31 | 2 5 51 15 |
头 见天上星， 星和斗， 斗和


辰，它(是)渺 渺 茫 茫，恍 恍 忽 忽，密 密

匝 匝， 直 冲 霄 汉（哪），

减 去 了 辉 煌。

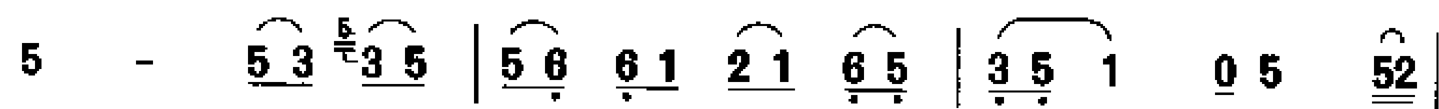
一 轮 明 月 朝 西

坠，我 听也 听不 见，在 那花鼓 谯楼 上，梆儿 听不见

敲，钟儿 听不见 撞，锣儿 听不见 筛呀，(这个)铃儿听不见

晃，那些 值 更的 人 儿 他 沉 睡

如 雷， 梦 入 了 黄



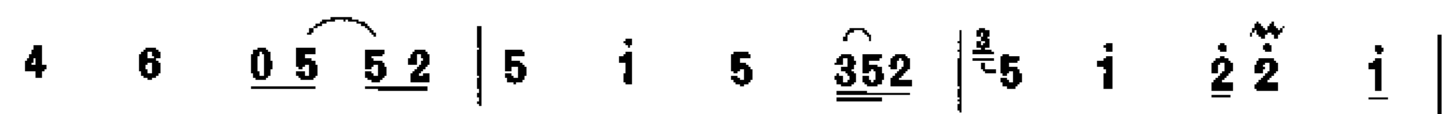
梁。 架 上 的金 鸡



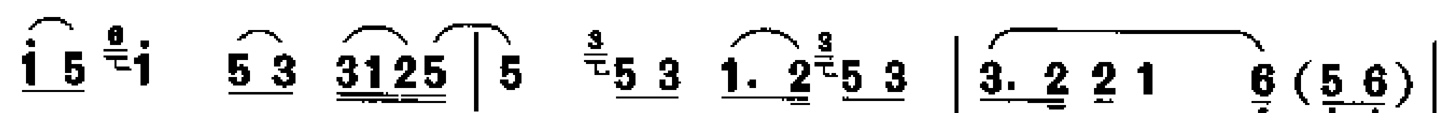
不住地连 声 唱， 千 门



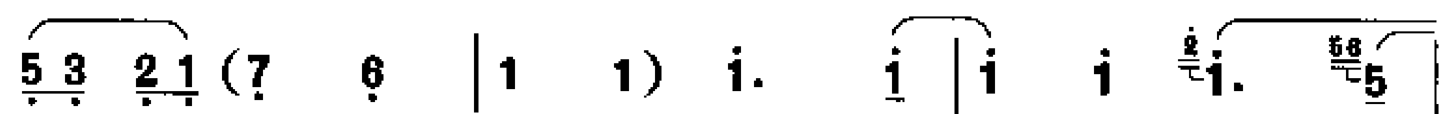
开， 万 户 放，这才惊 动 了 行 路



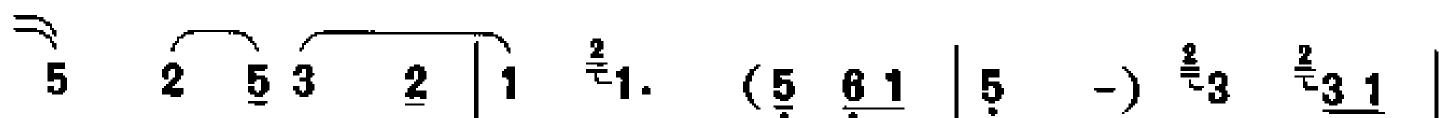
之人 急 急 忙 忙 打 点着 行 囊，出离 了



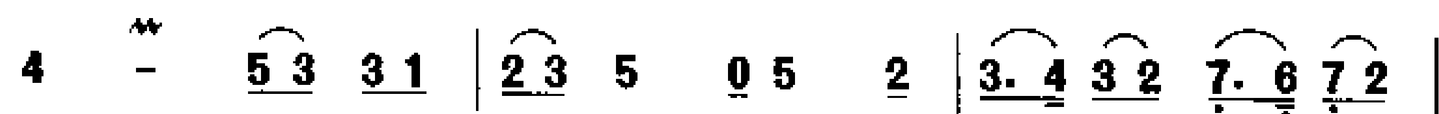
店 房，遭 奔 了 前边 那 一座 村



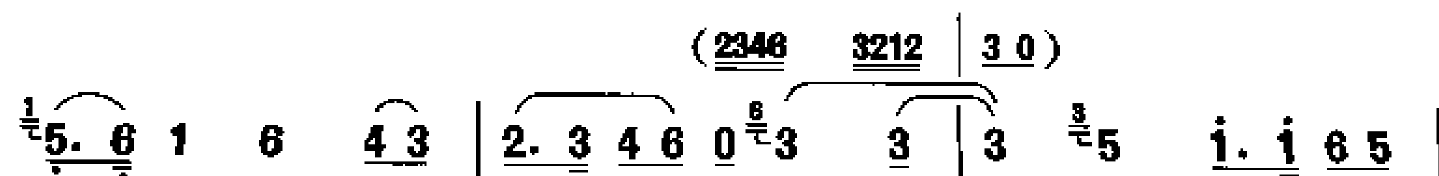
庄。 渔 翁 出 舱



解 开 缆， 拿 起了



篙， 驾 起了小 航， 飘 飘 摇 摇 晃 里



晃 当，惊 动 了 （哪）， 水 中 的那些

6. 5 3 2 7 67 2 | 2 3 5 6 1 - | 3 0 2 3 5 2 |

鸳 鸯 对 对 的 鸳

3 5 3 5 | i. i i i 3 i 3 3 | 6 - 1 2 3 |

鸯， 是 扑 楞楞楞 两 翅儿 忙 啊 这不

(1 i |

4. 3 2 3 5. 3 23 5 | 1 - - 0 | 2 i i 2 3. 2 |

飞 过了(那)扬 子 江。

1 i 2 i 6. 5 3561 | 5656 7 2 6. 5 4 3 | 2 6 2 3 6. 5 3 5 |

3561 5 35 6. 5 6532 | 1235 1 i 2 3 2 1 | i. 2 5 i i 2 3. 2 |

1 i 6 5 4 3 | 2 3 2 1 6 1 3. 2 | 1. 1 1 2 1) 5 |

打

i 5 i i 5 5 65 | 3 3 1 2 5. 3 | 2 1 1. (5 6 1 |

柴的 樵 夫 就把(这个)高 山 上，

5 5) 6 5 3 5 | 5 6. 6 5 5 2 | 5 i i 6 6 |

遥 望 见 山 长着 青 云，云 罩 着

1 1 0 1 1 | 5 1 6 5 3 3 5 6 | 1 1 0 i 3 |

青 松， 松 藏 古 寺， 寺里 隐着 山 僧， 僧 在

7 6 3 6 6 | 5 6 4 3 2 5 3 | 1 - 1 3 2 |

佛 堂 上， 把那 木鱼 敲得 响 乒 乓 (啊) 他(是)

3 1 2 3 5 | 2 1. 6 5 6 | 5 3 2 1 (7 6 |
念 佛 烧 香。

1 1) i. 2 | i i i. 6 | 5 2 5 3 2 |
农 夫 清 晨 早 下

1 1. (5 6 1 | 5 —) 3 2 3 | 4 0 3 2 |
地， 拉 过 牛， 套 上

5 — i 5 i | 0 i 6 5 i | 3 6 6 3. |
犁， 一到 南 洼 去 耕 地， 耕 得是

(3212 | 3 0)
6 2 4 3 | 0 i i 6 5 | 5. 2 3 5 3 2 7 6 |
春 种 秋 收 冬 藏 闭

2 3 5 6 1 — | 1. 2 3 3 5 | 2 1 6. 5 3 |
户， 奉 上 那一 份 钱

(5. 5 6 5 0 5 3 2 |
5 — 0 0 | 1 5 1 1) 6 | i 5 i 3 0 |
粮。 念 书的 学 生

1 5 3 2 1 1 | 5 0 3 2 1 7 6 | 1 0 5 2 3 |
走出 了 大 门 外， 我 只 见 他 头戴 着

5 5 3 2 2 6 | 1 1 0 4 3 | 4 4 5 3 5 3 |
方 巾， 身 穿着 蓝 衫， 腰 系 丝 绦， 足下 蹬着

5 72 22 56 | 1 1 6 3 | 4.5 35 3 (3212 |
福 履，怀里 抱着 书 包，一 步 三 摇

3) 6 2.3 45 | 3 - - 5 | 2 7 63 56 |
脚 步 儿 仓

1 - - 32 | 1 5 1.2 35 | 2 1 65 3 |
惶， 他是 走 进 了这座 书

5 - - (32 | 15 1 -) 3.1 | 21 2 2 65 |
房。 绣 房的 佳 人

5 3 51 65 | 1 35 2. 1 | 1. (1 35 63 |
要 早 起，

5) 03 21 76 | 1 0 53 23 | 5 53 2 1 |
我只 见 她 面 对着 菱 花， 云 分

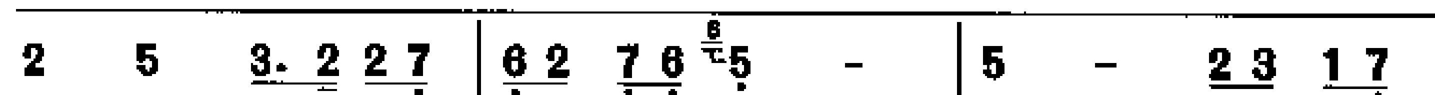
5.1 65 35 65 | 1 1 06 6 | 6 61 1 32 |
两 鬓， 鬓上 戴着 鲜 花， 花 枝 招 展（哪）她(是)

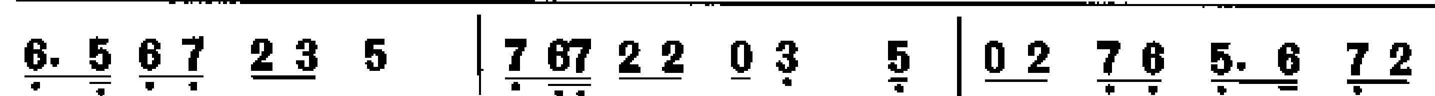
1. 2 3 5 | 2 7 6 4 | 3 21 (62 7656 |
俏 梳 妆。

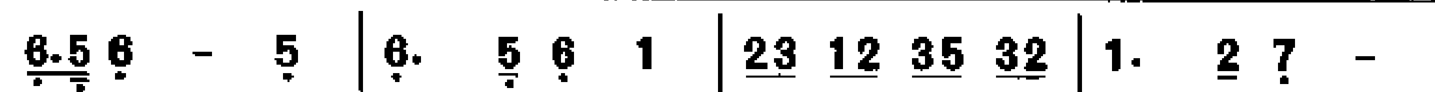
1 1) 15 1 | 1 1 156 5 | 03 61 5. 3 |
牧 牛 童 儿 不 住地 连

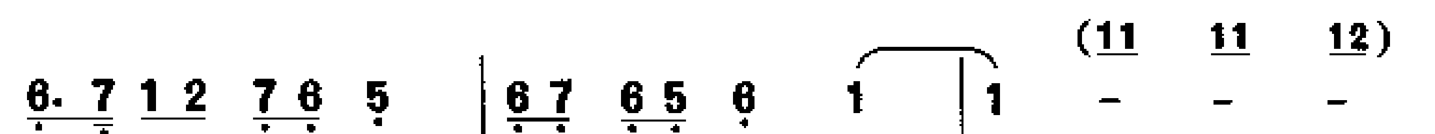
21 1. (5 61 | 5) 03 21 76 | 1 0 53 1 |
声 唱。 （我）只 见 他 头 戴 着

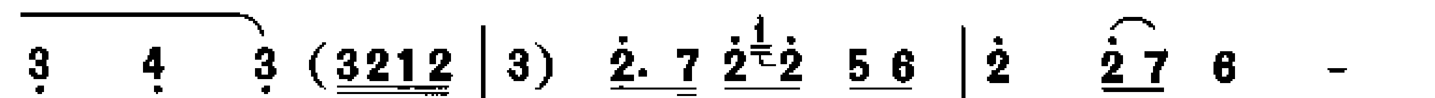




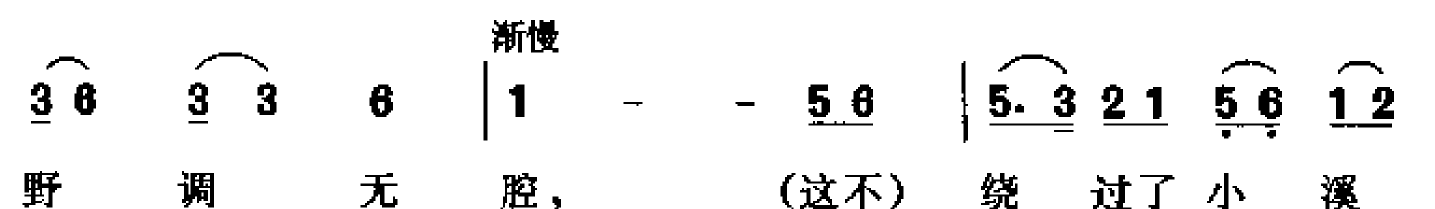


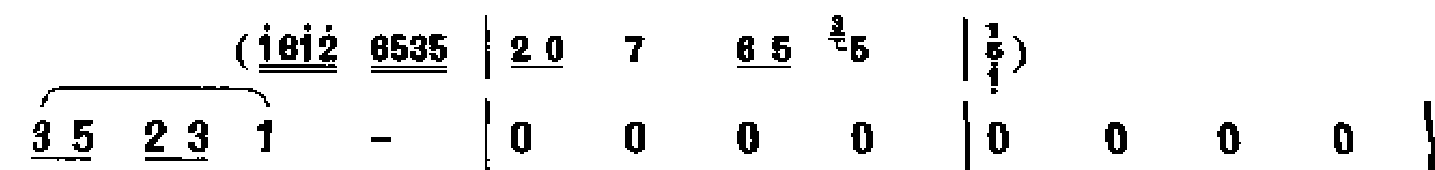






吹出来的(这个)山歌儿是





旁。

京韵大鼓传统曲目《丑未寅初》是刘宝全的代表性唱段，这里的曲谱，是李光根据“小彩舞”演唱记谱的。

内容描述丑末寅初（清晨四时前后）之时，古代人的生活情景。可分九段：(1)天理环境的描述；(2)值更的人已梦人黄粱；(3)举子匆匆行路赶考；(4)渔翁解缆起航（加大的间奏）；(5)樵夫上山砍柴，寺僧撞钟念佛；(6)农夫下田耕地；(7)学生奋志攻读；(8)佳人早起梳妆打扮；(9)牧童吹笛自在逍遥。九段不同内容组成了一幅生活情趣浓郁的古代画卷。

上述各段唱腔，自成起落，均为上句起腔，下接一连串垛句，末句落腔，组成起——平——落的结构。唱腔明快诙谐，充满了生活的情趣。

（例二十七）　　　　重整河山待后生

——电视剧《四世同堂》主题歌

1＝G $\frac{4}{4}$　　　　林　汝　为词

稍慢　高亢、悲壮自由地　　　　雷振邦、温中甲、雷　蕾曲

3 - 1 2 | 5. 4 3.2 1 | 2 - - - | 3 - 3.2 17 |

千　里　刀　光　影，　仇　恨

(6.6 66 612 45)　　　　(35 651 | 65 32)

6 - - - | 6 1 3 5 | 6 7.6 5 - | 5 0 1 5 |

燃　九　城。　月

1 - - - | 3 - 3. 5 | 2.3 17 6 - | 1. 2 61 54 |

圆　之　夜　人

(3.5 61 56 4 | 3.2 12 3)

3. 5 23 12 | 3 - - 0 | 0 0 0 2 | 2 - 2 - |

不　归，　花　香

f

1·2 65 3 - | 6. 5 1 - | 5. 3 2.3 21 | 1.3 65 51 3 |

之 地 无 和 平。

(2.1 32 12 35)

1 - - - | 7 - 6 - | 0 1 - 1 | 2 - 4. 6 |

一 腔 无 声 血，

32 76 7 - | 27 6 5 1 | 1 7 6 - | 6 6 43 23 |

万 缕 慈 母

(5. 3 5 6 1 2)

5 - - - | 3 1 2 3 4 - | 3.(2 1 2 3) 2 |

情。 为 雪 国 耻 身

sf

2 - 62 76 | 5 - - 1 | 6.1 54 3 0 | (3 - - -) |

先 去，

(2612 4561 | 2612 4561 2)

3 12 5 53 | 2 - - - | 2 - - 0 | 1 3 5 - |

重 整 河 山 待 后

(3 - 1. 2 | 5 - 4 - | 3 - - - | 3 - - -)

1 - - - | 1 - - - | 1 0 0 0 | 0 0 0 0 ‖

生。

电视连续剧《四世同堂》的片头主题歌，由作曲家雷振邦、温中甲、雷蕾根据京韵大鼓的音乐发展而来。演唱者是著名京韵大鼓艺术家骆玉笙（小彩舞），通过她的演唱润色，不仅使这首主题歌意蕴丰实，且赋予了时代的气息，深受广大群众喜爱。

骆玉笙祖籍天津，1914 年生于上海。7 岁学唱京剧，1926 年登台，

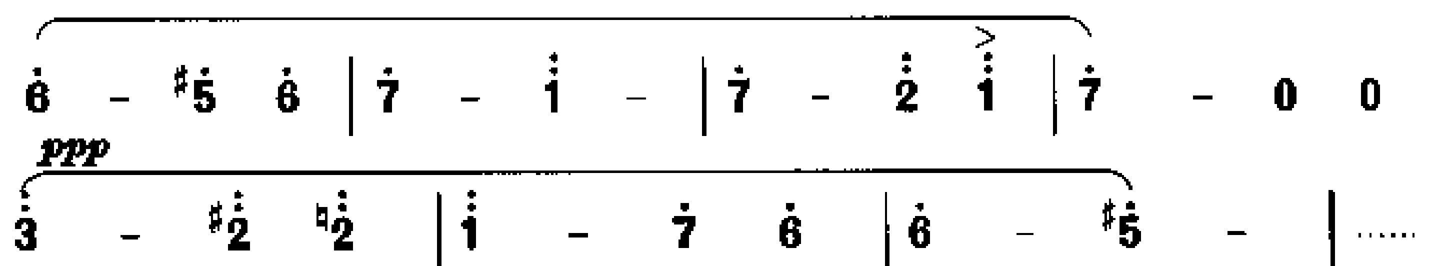
1931年改唱京韵大鼓，后拜“三弦圣手”韩永禄为师。1936年在天津演出，初露头角，随即红遍京、津曲坛。她的嗓音柔美，韵味醇厚，音域宽广，吐字清晰。在刘(宝全)派唱腔基础上兼采少白(凤鸣)派之长，又在弦师韩永禄的指导下，逐渐形成柔美抒情、柔中有刚的骆派唱腔。

她演唱的《四世同堂》主题歌，激越高亢，情深意切，将“重整河山待后生”的激情展现得淋漓尽致。

（例二十八）歌剧《茶花女》序曲第一主题

1＝D $\frac{4}{4}$

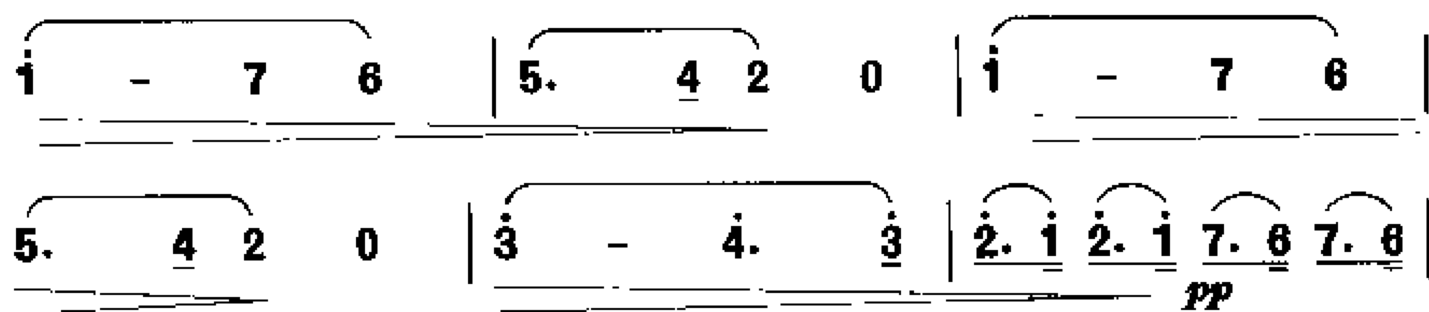
柔板（♩＝66）



（例二十九）歌剧《茶花女》序曲第二主题

1＝E $\frac{4}{4}$

柔板（♩＝66)带哀情地

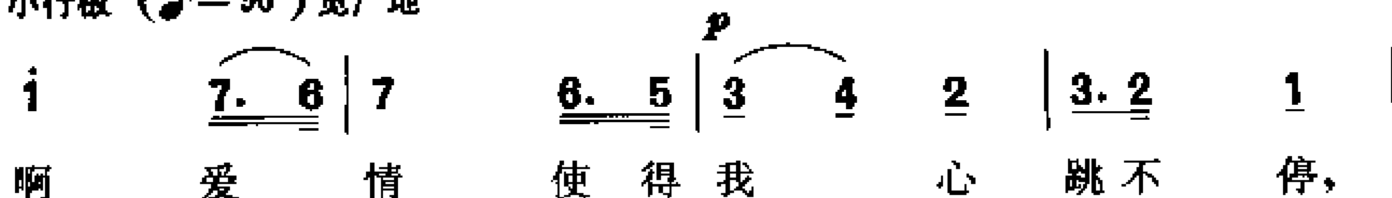


（例三十）歌剧《茶花女》第一幕中阿尔弗莱德（男高音）唱

爱情使得我心跳不停

1＝F $\frac{3}{8}$

小行板（♪＝96）宽广地



神秘的力量使世界变得灿烂，

我一见钟情，我暗中和你相爱，

痛苦，痛苦和欢乐，痛苦和欢乐充满胸怀。

（例三十一） 歌剧《茶花女》第二幕中薇奥列塔（女高音）唱

像我爱你一样爱我

1＝F $\frac{2}{2}$

快速　激情地

爱我吧，阿尔弗莱德，

像我爱你一样爱我，

（例三十二）歌剧《卡门》卡门音乐主题

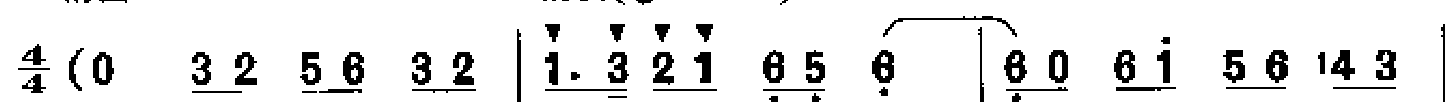
1＝F $\frac{3}{4}$

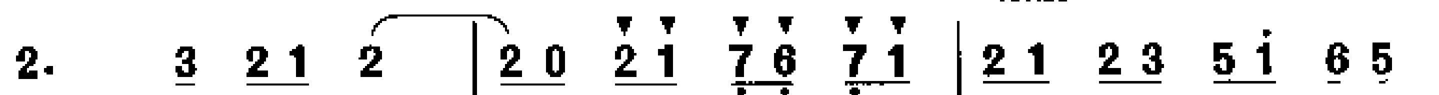
适中的行板

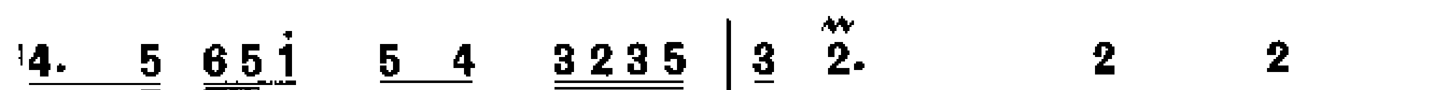
ff

(例三十三)评剧《刘巧儿》选段，新凤霞(饰刘巧儿)唱

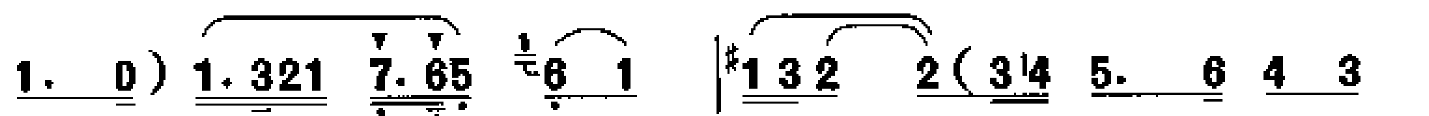
1＝♭A



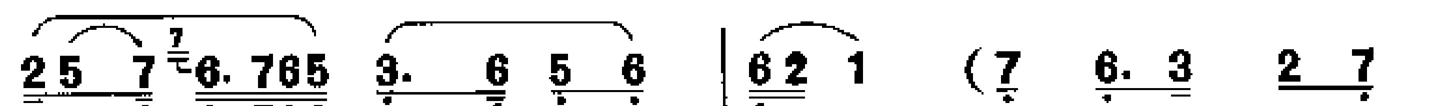


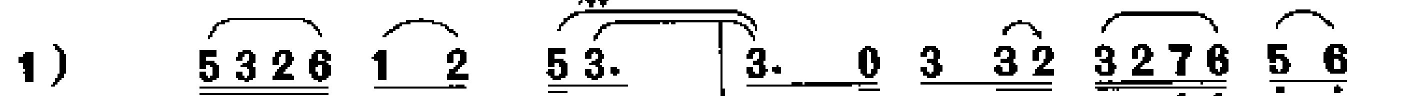












6) 4 3 1 2 | 3.(43 2.43) 7 6 7.56(7 |
婚 姻 包 办， 怨只 怨

6) 5. 6 762 (6765) | 2 65 635 0 3 21 |
断 不公 拆 散 了 姻

(7656
621 (7 6. 3 2 7 | 1) 3#2♭23 3 1 1 |
缘。 那 一 日

1) 6332 132 0 | 2727 0 6 5 06 5.656 |
裁 判 员 错 断 了，

(6517)
7.676 5.672 6. 5 6 | 6) 2 76 576 (7.657 |
为 什么

6) 2 2 27 6 5.(676 | 5) 2765 365 6321 |
还 不 见 政 府 来

621 (7 6. 3 2 7 | 1) 1. 3 2321 721 |
传？ 愁 得 我

1 0 2727 3. 7 6(617 | 6) 52 7 0 76 5.356 |
饭 到 口 难 往 下

7. (6 567) 7265 365 | 5 0 2727 3. 5 6(7) |
咽， 急 得 我 睡 梦 里

2 0 62 27 6 5 6 | 2 1 (7 6. 3 2 7 |

心 神不 安。

1) 3 7 6. (4 3217 | 6) 5227 3653 (5.676 |

众乡 亲 全怕 我们

5) 1 7. 0 6.756 | 7. (6 567) 7 65 276 (2617 |

夫 妻 离 散， 意见 书

6) 6235 2765 3 | 2765 365 0 5321 |

十几 张 送 给 专

62 1 7 (6.123 7656 | 1) 7. 6 756 (7657 |

员 但 愿得

6) 23 4 3. 5 231 | 1 70 2 6 532 561 |

马专 员 按 公 来

稍快

2 7 6 56 7 2 7276 | 5 - - 0 |

断。

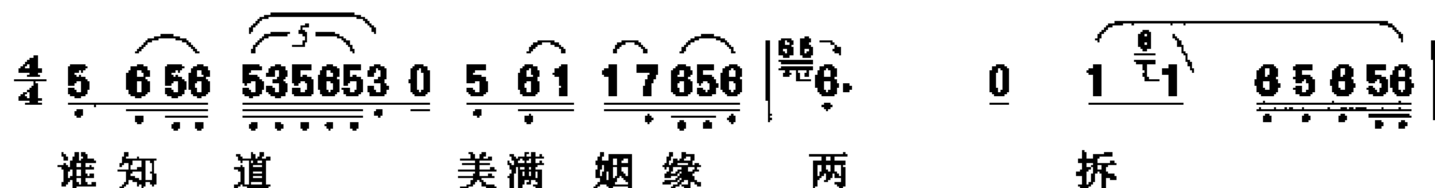
6 1 65 43 23 | 43 5 - 0) ||

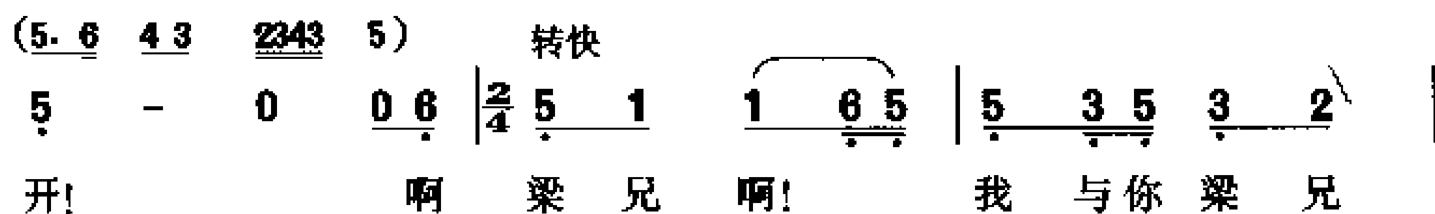
《刘巧儿》是写抗日战争时期我陕甘宁边区有个姑娘叫刘巧儿，与邻村的劳动模范赵柱儿订了婚，而刘父贪财，要将巧儿卖给本村的地主。赵父听说后，夜间悄悄地把巧儿救了出来。刘父到乡政府控告赵家抢亲，裁判员没有深入了解，认为抢亲不合法，不准刘巧儿与赵柱儿结

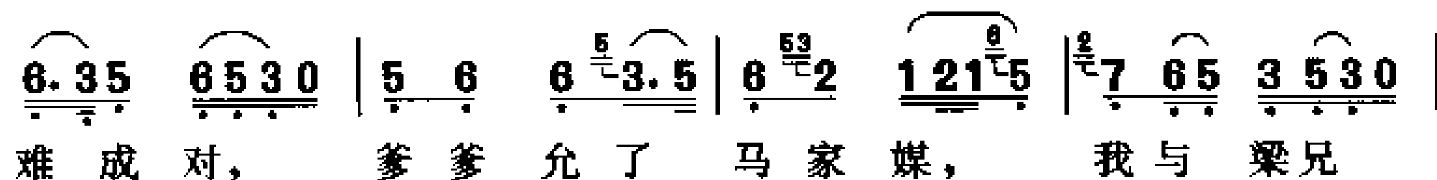
婚。后经马专员的调查，根据群众意见，才批准了巧儿与柱儿结婚。

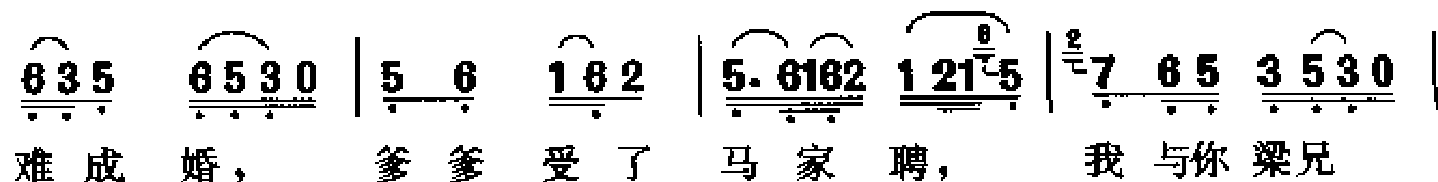
演唱者新凤霞，出生于天津一个贫苦家庭。因生活所迫，8岁开始学戏，13岁登台演出。从小爱学评剧中的各种流派唱腔，并广泛学习戏曲、曲艺和民歌，因而在演唱上打下了良好的基础。她与音乐工作者合作，创作了许多新的唱腔，对发展评剧女声唱腔做出了贡献。她的嗓音清脆甜润，吐字清晰真切，行腔节奏多变，玲珑委婉，带有浓厚的感情色彩。尤其是她的顿音（▾）唱法（俗称"疙瘩腔"）更是别具风格。她主演了许多优秀的传统剧目和现代剧，受到广大群众的热忱欢迎。

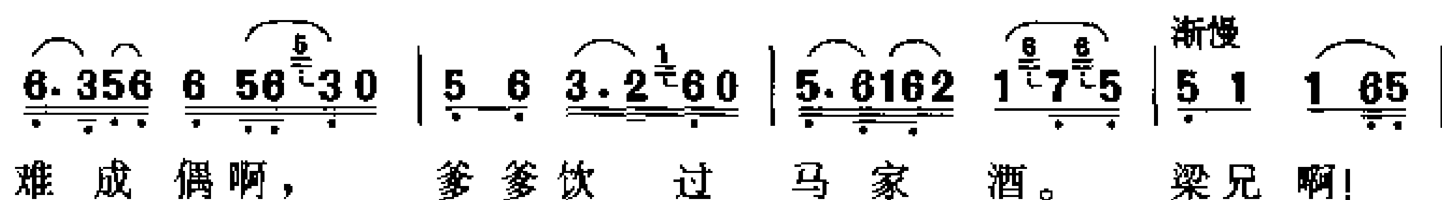
（例三十四）越剧《梁祝·楼台会》选段，傅全香（饰祝英台）唱

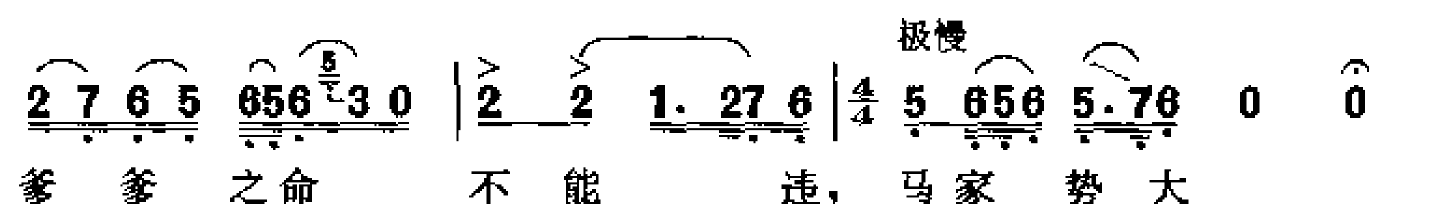


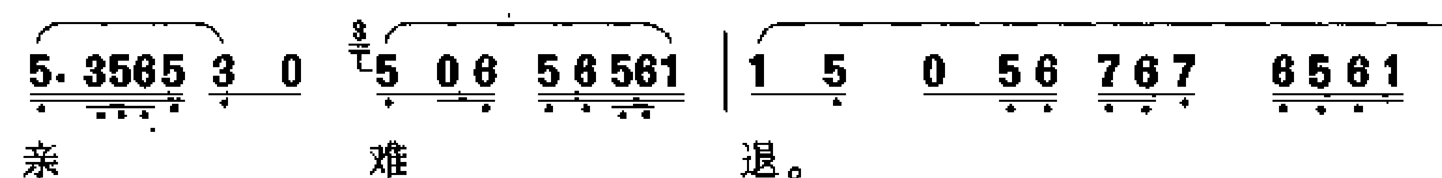


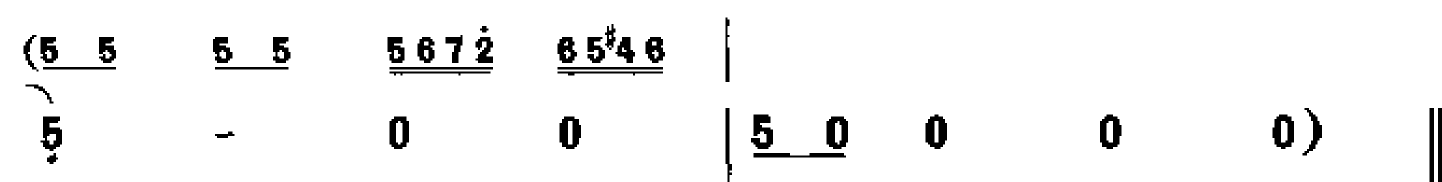








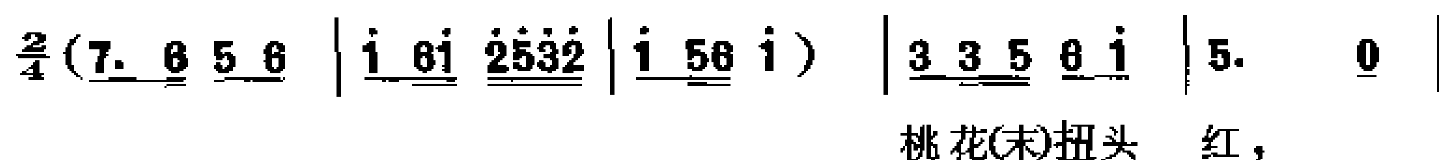


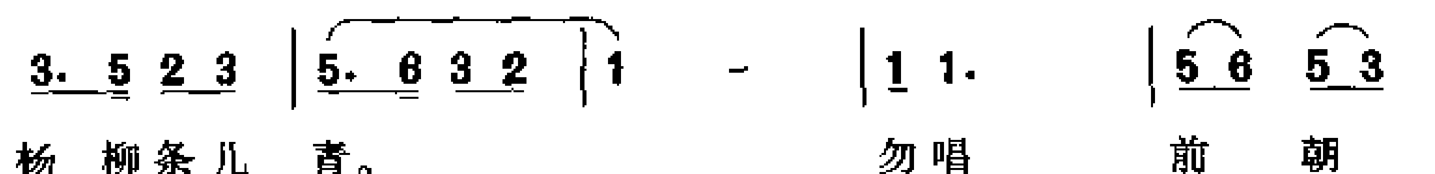


《梁山伯与祝英台》是流传最广的民间传说之一。这是祝英台在楼台对梁山伯倾诉的一片真挚情意，并深切体现了无可奈何的感情。唱腔流畅、委婉，是越剧旦角“尺调腔”的代表性唱段。

（例三十五）上海说唱《金陵塔》节选，袁一灵唱

1＝G
中速





23 21 | 6.1 56 | 1 - | 5.6 6 | 6 - | 6 - |
过去， 事， 唱只唱，

6 - | 6 - | 6 - | 6 - | 6 - | 6 - |

i 65 | 35 5 | 55.2.3 | 56 32 | 1 - | (7.6 56 |
金 陵 宝 塔 一层又一层。

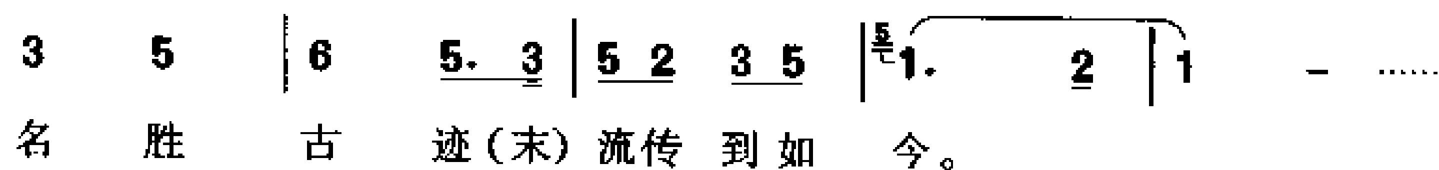
i 6i 2535 | i 56 i) | 6 65 5 | 56 65 3 | 65 6.5 |
金陵塔 塔金(利个)陵， 金陵宝塔

5.6 5 | i 65 355 | 5.6 5 | 3.5 55 | 35 5 |
第一层， 一层(格)宝塔有 四只角， 四只角浪 有金铃，

65 65 | 66 5 | 35 55 | 35.5.6 | 5 35. |
风吹 金铃 汪汪 响， 雨打 金铃 啷铃又啷 铃， 造座

6. 535 | 63 5 | 35 65 | 35 55 |
宝 塔造得 真伟大， 才是 古代 劳动 人民

3 5 6 5 | i 6 5 | 3 (3432 | 3432 3432) |
汗血 结晶 晶 (啊)，



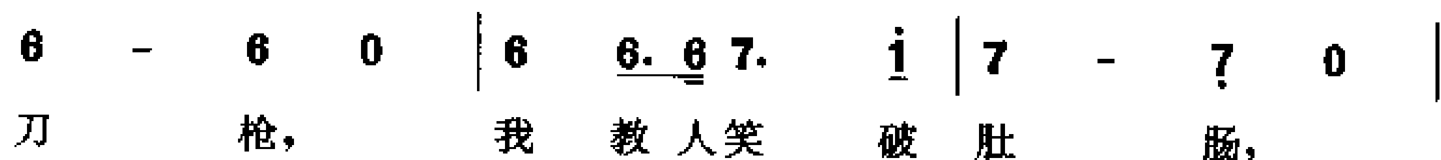
(例三十六) 歌剧《弄臣》节选，黎哥莱托(男中音)唱

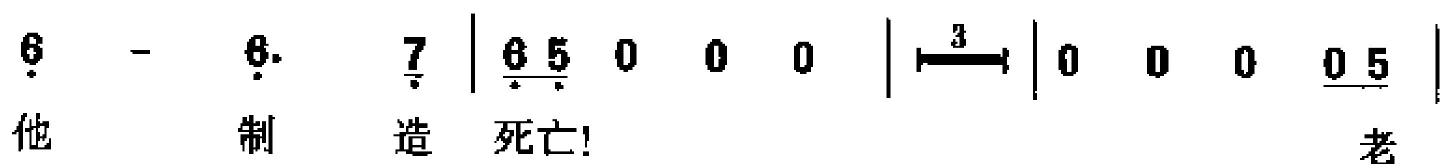
我 俩 都 一 样

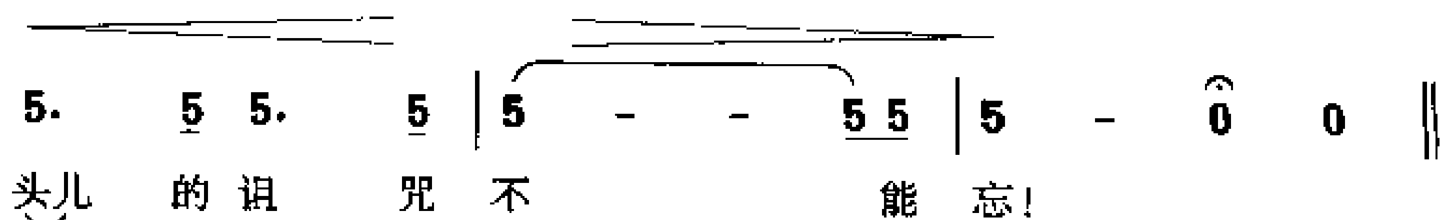
1＝F $\frac{4}{4}$
柔板

周 枫译配

0 0 0 1. 1 | 1 5 0 1. 2 | 4 3 0. 3 4. 5 |
我 俩都 一 样！ 我 用 舌 头， 而他 用





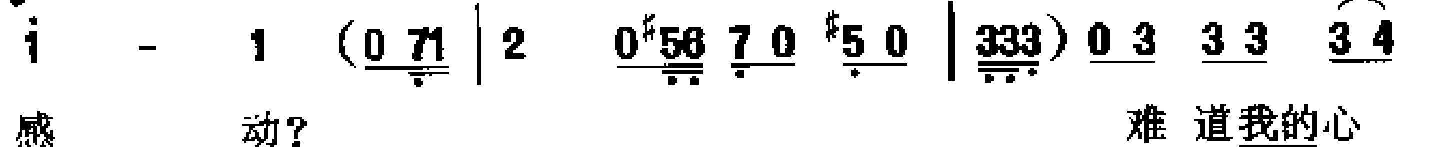


（例三十七）歌剧《茶花女》节选，微奥列塔（女高音）唱

为　什　么

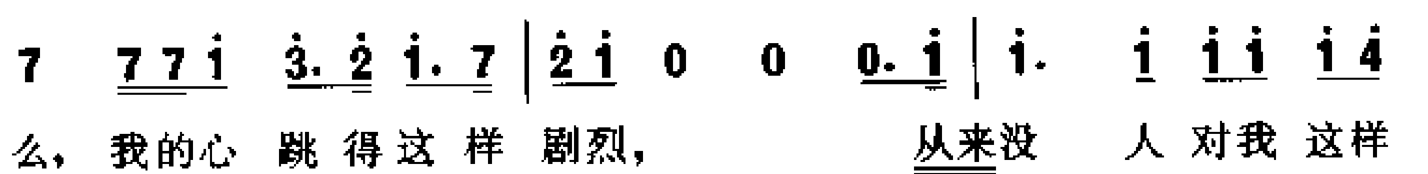
1＝E $\frac{4}{4}$
快板



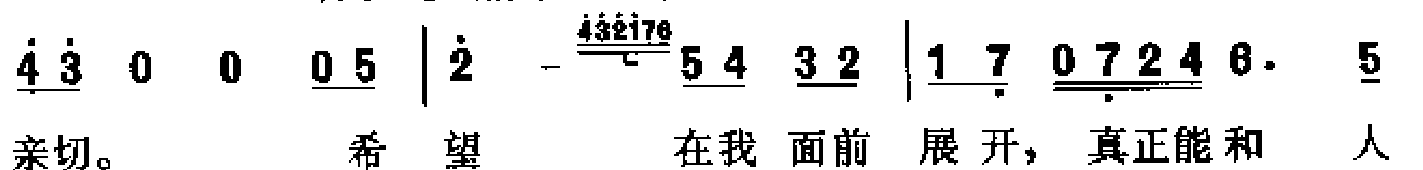


转1＝C（前$\dot{1}$＝后$\dot{3}$）

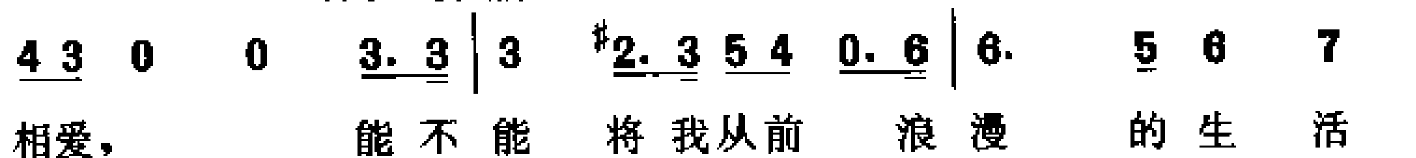


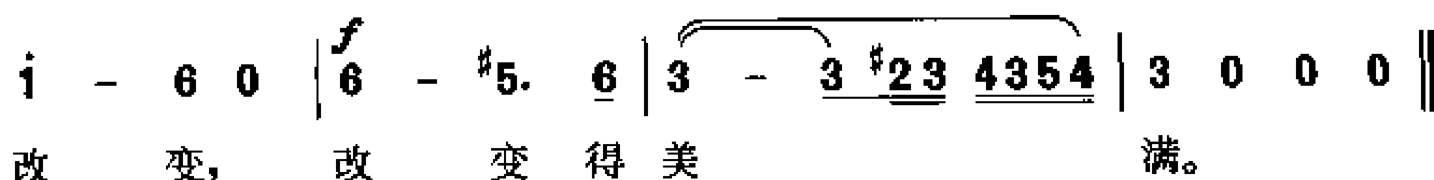


转1＝F（前$\dot{1}$＝后5）



转1＝$^{\flat}$A（前5＝后3）





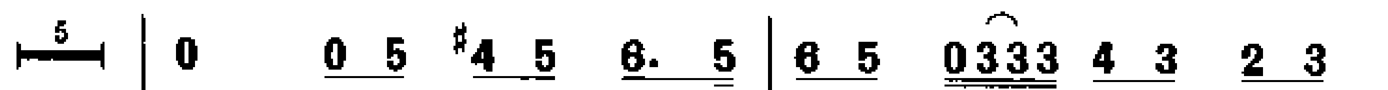
（例三十八）歌剧《阿依达》节选，拉达姆斯（男高音）唱

我为你凯旋

1＝G $\frac{4}{4}$

张承谟译配

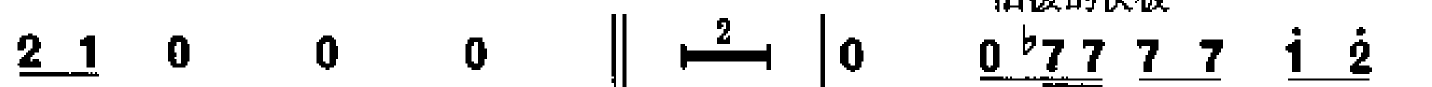
近似中板的快板



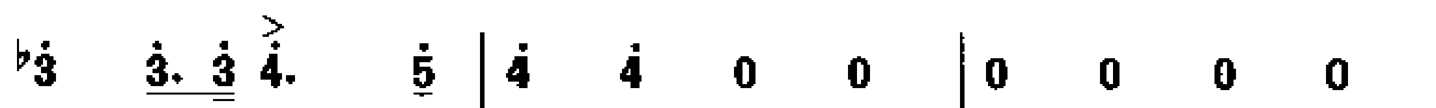
如果选我做将军，如果我的梦想

转1＝C（前1＝后5）

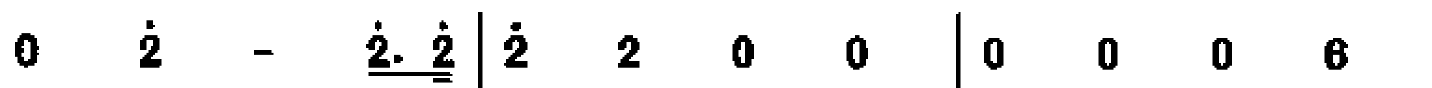
活泼的快板



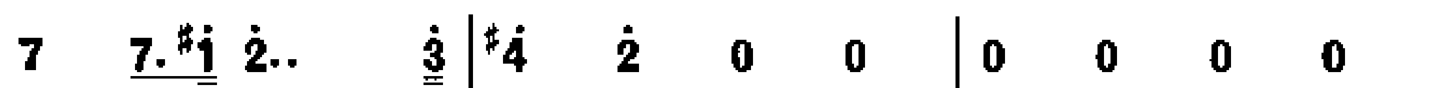
实现！ 把那些勇敢的



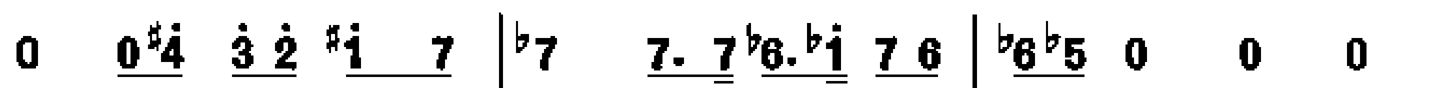
军队让我来领导，



辉煌的胜利，全



国人民为我欢呼！



我为了你，阿依达，要头戴桂冠回来，



你听，我为你战斗，我为你凯旋！

（例三十九）京剧《窦娥冤》节选，程砚秋（饰窦娥）唱

㈠ 上天天无路，入地地无门。慢说我心碎，行人也断魂！

1＝A

【反二黄慢板】

（廿 3 3 3 3 5 6 | 4/4 2 2 1 2. 35 6 3 23563 2351̇6532 |

1 5 6532 121232 56 2 3 2312 3235656 1̇ |

5 4 3 23 5 6 1̇ 76561̇ 1 2351̇6532 |

1 5 6532 1 12325 2 3 231 3235656 1̇ |

5432356 1̇ 76561̇1 2351̇6535 | 2. 213 212 21656 453 ）|

2 21 3. 521 7616. 1 2131 | 2 2 2123 2 21 6（56）|

没 来 由

5 5 5 3 23 4. 532 2102 | 3 3 3320 1̇323 727656 |

遭 刑 陷

1 1（12 5. 551 561̇56 | 762̇76 5. 61̇6 566532 567656 |

1̇5632 112325 2321 3235656 1̇ | 54323 561̇. 2̇ 765611 2351̇6535 |

2· 213 212 21656 453) | 2· 345 351(3) 21 2 3(212 |

受 此

3532) 1 16 2· 321 6506 | 16161 2233 7· 276 5· 356 |

大 难，

76722 6· 276 5556 56567672 | 676535 6561(1) 23212 3 22 |

276767 2327 676723 35353535 | 6 6 (7672 65656 |

32325 6756 2· 327 6276 | 56323 561 7656116 5612615 |

3· 333 3· 333 2· 345 321 | 2· 213 212 3235651 65643 |

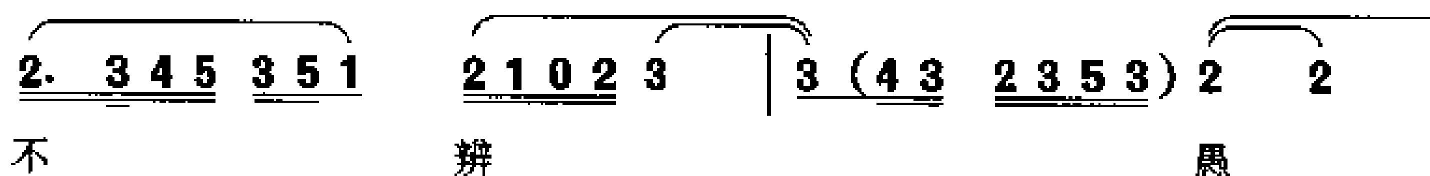
232345 3212 6156 7276 | 56323 561 765611 2351 6535 |

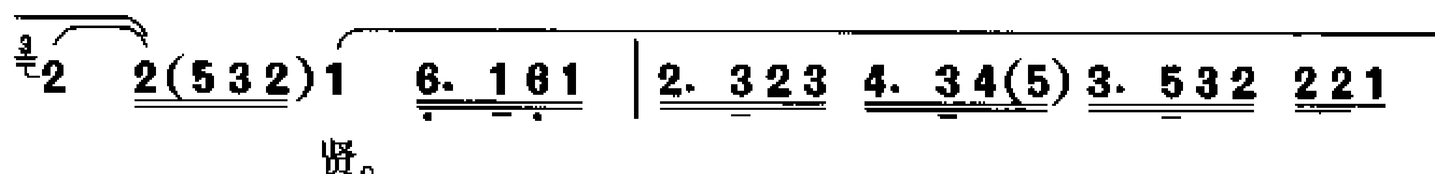
2· 213 212 21656 453212) | 3 3(243) 2 21 2103 |

看 起 来

5 5 353566 3· 523 16(32 | 1· 212) 16(12) 5 55 310 |

世 间 人





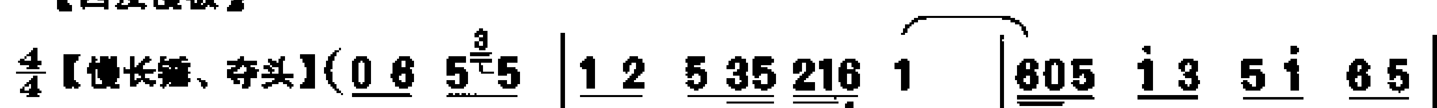


看起来　世间人　不辨愚贤。
良善的　为什么　反遭天谴？
作恶的　为什么　反增寿年。
法场上　一个个　泪流满面，
都道说　我窦娥　死得可怜。
眼睁睁　老严亲　难得相见，
霎时间　大炮响　尸首不全！

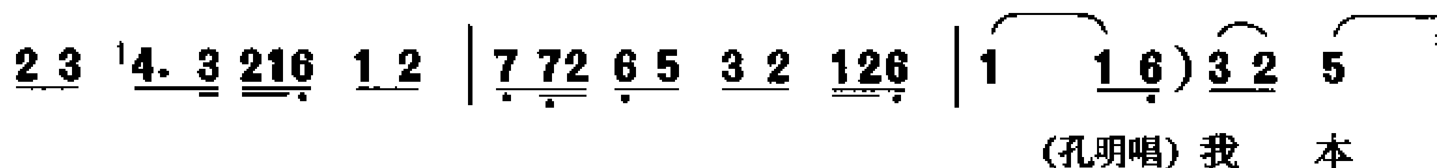
（例四十）京剧《空城计》节选，马连良（饰诸葛亮）唱

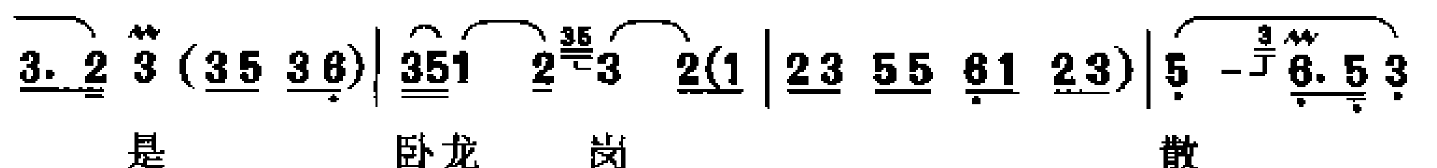
1＝E

【西皮慢板】









(3. 3 3 6) 2 5 321 | 6. 1 2 2 123 | 2. 1 1 1 2 32 1231 |

泼(哪)的 人，

2 2 (21 61 | 23 4321 6. 1 2161 | 25 i06 56i5 6i52 |

40♭7 44 403.6 4323 | 5653561 532135 1065 356 | 0235 6156 1622 2761 |

5 23 4 03 21235 761 | 0761 23531 3 2 126 |

1 1 6) 1. 6 5 | 3 2 1 (7 2 1 2) |

论 阴 阳

35 1 2 3 2 1 | 6. 1 6 1 5 3 2 |

如 反 掌 博 古

7 6 5 1 6126 | 1 1(2 1 2 1 2 |……接下唱词：

通 今。

先帝爷 下南阳 御驾三请，
料定了 汉家业 鼎足三分。
官封到 武乡侯 执掌帅印，
东西征 南北剿 保定乾坤。
周文王 访姜尚 周室大振。
俺诸葛 怎比得 前辈的先生。
闲无事 在敌楼 我亮一亮琴音，
我面前 缺少个 知音的人。

(例四十一) 歌剧《艺术家的生涯》节选，咪咪（女高音）唱

人们叫我咪咪

〔意〕贾科萨、伊利卡词
〔意〕普 契 尼曲
张 承 谟译配

1＝D 4/4
慢行板（♩＝40）
pp

(2 - 2 23 | 45 ♭62̇ 1̇ -) |

0 0 2 03 | 2/4 45 ♭62̇ | 1̇ ♭3̇. 3̇ |
好! 人 家叫 我咪 咪，可 是

♯4 2̇. 2̇ | 2̇5 50 | 05 55 | 55 55 | 5 05 55 |
我 叫 卢 契亚。 我日子 过得 简单，我每天

564 2222 | 22 00 | 45 ♭62̇ | 1̇1̇01̇ ♭3̇. ♯4 |
在布和 绸缎上面 绣花， 生活 平静 快乐，我 绣 出

慢 平静的行板（♩＝34）温柔地
♯44 4. 2̇ | 2̇55 505 | 4/4 5 3 2 4 |
百合 花 和 玫 瑰。 我 欢 喜 这 些

3 5 067 1̇61̇ | 7 77 1̇2̇ 3̇. ♯4̇ |
花 朵， 它们 是这样 可 爱，对 我 诉 说 爱

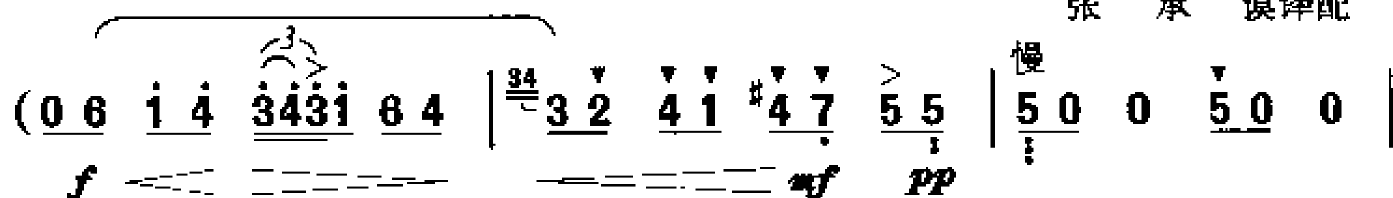
渐慢
2̇ - 3̇ 5̇. ♯4̇ | ♯4̇2̇2̇ 2̇ - 2̇0 |……
情 和 美 丽的 春 天。

（例四十二）歌剧《艺术家的生涯》节选，米赛塔（女高音）唱

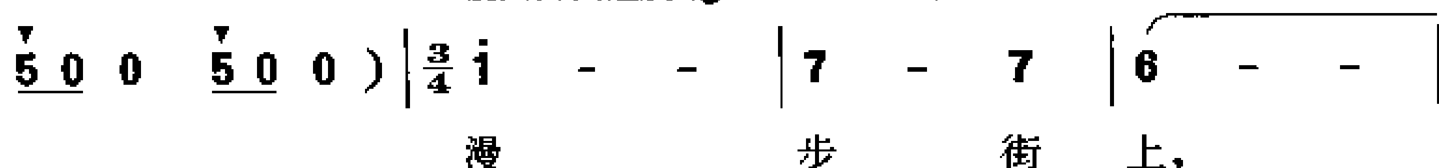
漫 步 街 上

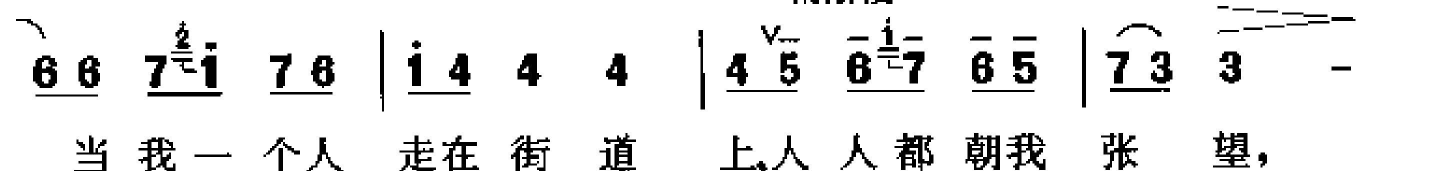
〔意〕贾科萨、伊利卡词
〔意〕普 契 尼曲
张 承 谟译配

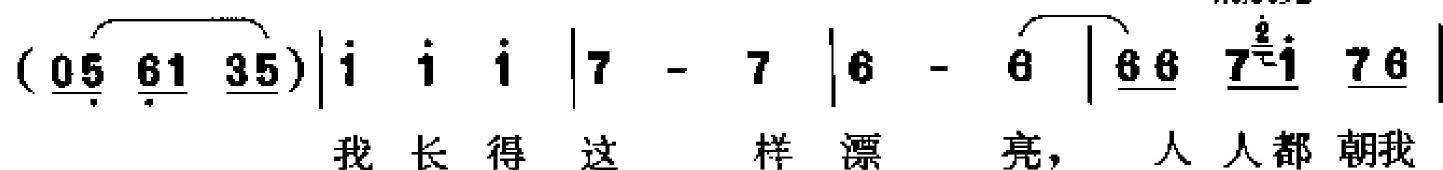
1＝E 4/4



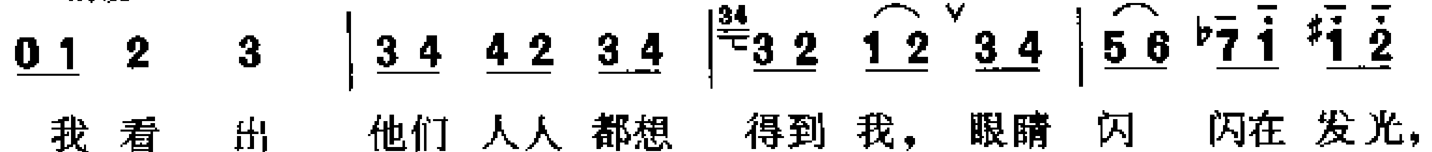
慢圆舞曲速度（♩＝104）很优美

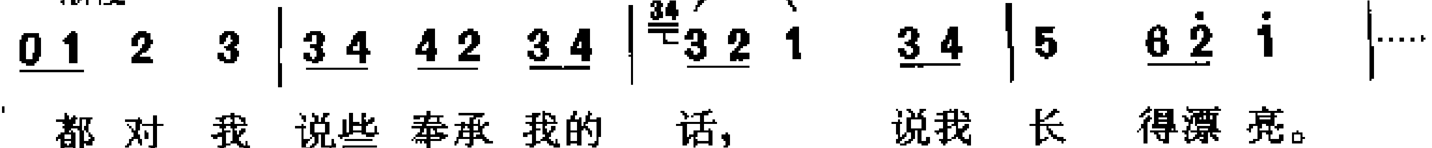












（例四十三）歌剧《托斯卡》节选，托斯卡（女高音）唱

献身艺术　献身爱情

1＝♭G　2/4

♩＝40　激情优美而富于感情地

p
6 5 | 3 2 | 6 5. 3 | 3 2 | 4 333 | 1 1 212 |

献 身 艺 术，献 身 爱 情。我 衷心地 爱 护一切的

7 7 0 | 6 5. 3 | 3 2 | 2 1 7 | 217 654 | 3 3 ……

生 灵！对 待 世 界 上 受 苦的 人 们满怀着 热 诚。

（例四十四）京剧《逍遥津·逼宫》节选，高庆奎（饰汉献帝）唱：

白：伏后，御妻，妻吓！

【二黄导板】

サ（65 55 55 32 22 22 61 22533 53. 2.16 66 63 |

66 65 55 55）2 5 3 - 2 2 35 3.2 125 - 532 1 - |

父(哇) 子 们

25 3 32 1235 232 2 2 2 1232 3 232 1 - |

(呐)

6 -（66 66 576）5 - - 3535 35 2 2 2 22 765 |

在 宫

5 5 5. 6 7 76 566 - 76 6 6 65 5 3 -

院

2 3 3 2 - 2 3 5. 5 6 - 1 - 7 6 6 6 5 5 -（3 216 6 3

6 5）4 3 2 1 2 3 2 3 5 2 6 0（6 6 6 6 5 7 6 6 6 6）
伤 心 落

1 3 2 - - 3 5 1 2 1 2 1 1 1 2 - |【冒儿头】| 多罗.（3235）|
泪（呀），

【回龙】
4/4 2 2 21 21 3（212 | 3 65）6 3 21 6 | 2 4 3 1 2 12 3 | 3（65 3 32）3 - |
想(呃)起 了 朝 中 事 好 不 伤

3 - - - | 3 - - - | 2 - - - | 2 - 6. 1 6 1 | 2 - 0 0 | 接【慢长锤】……
（呃） 悲！

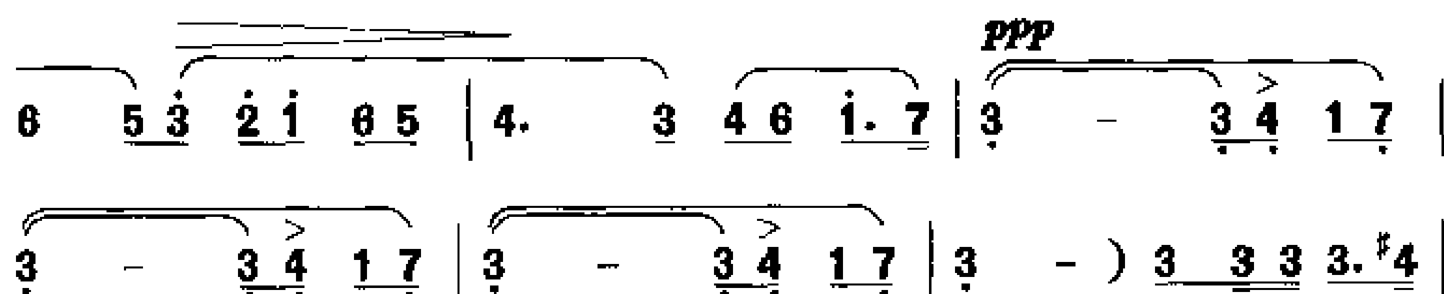
（例四十五）《阿依达》节选，阿依达（女高音）唱

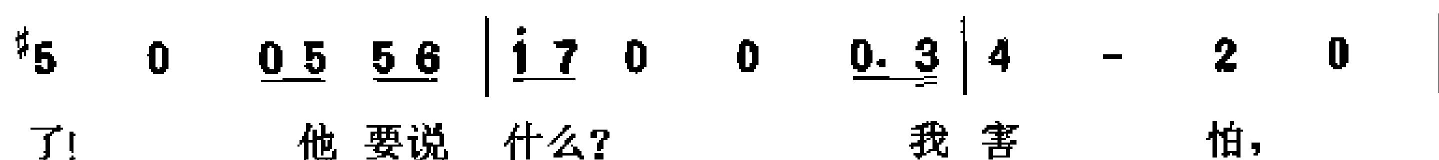
啊，我的故乡

1＝C 4/4
稍慢

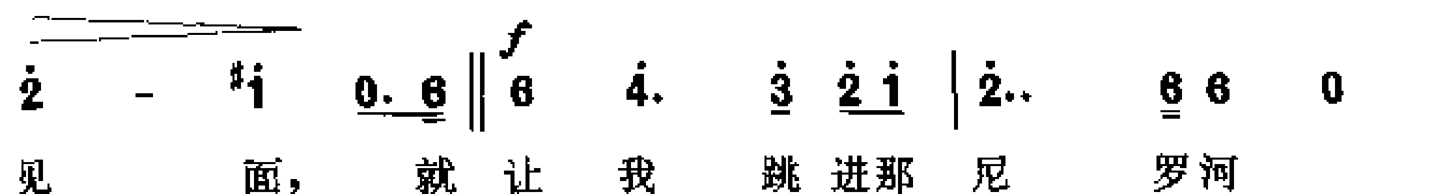
（ 0 0. 5 #5 6 | 7 6 03 4 #4 | 6 5 0 1 1 b7 b6 |

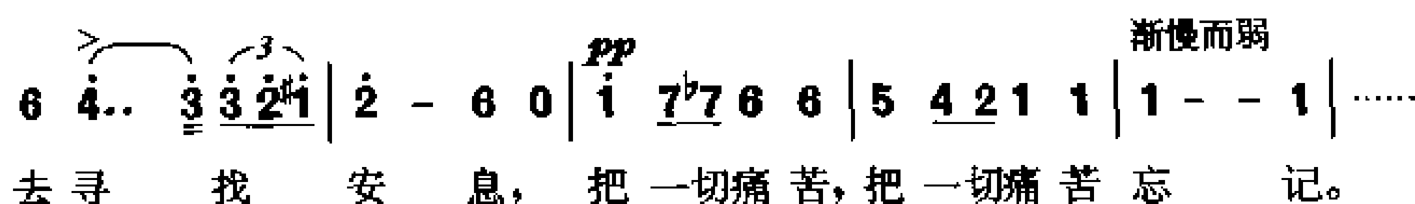
5 3 4 7 6 | 5.. 5 #5 6 | 7 6 03 4 #4 |









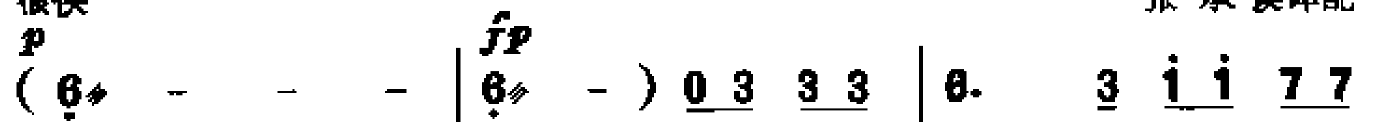


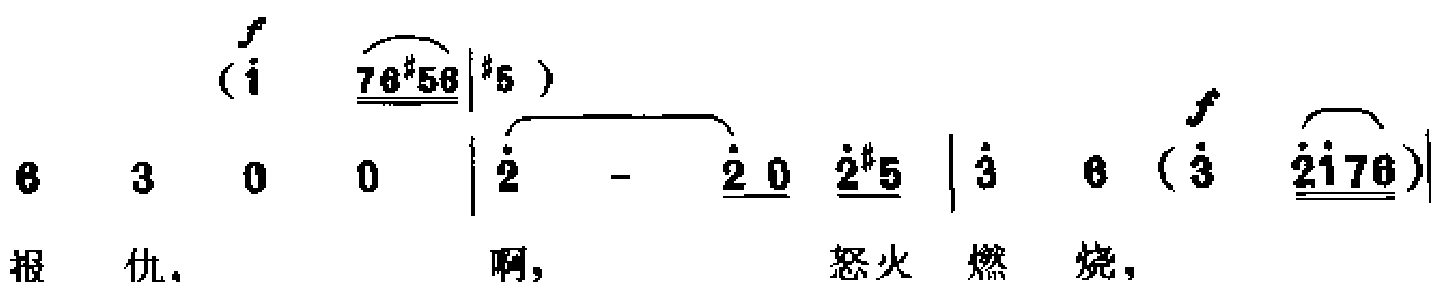
（例四十六）歌剧《魔笛》节选，夜后（女高音）唱

复仇的痛苦

〔德〕席坎内德尔词
〔奥〕莫 扎 特曲
张 承 谟译配

1＝F 4/4
很快





♭7 - ♯i. i | 2 3 4 - | 4 2 ♭7 6 |

忿 怒 的火焰燃 烧在心

♯5 (♮5 6 7) | 1 - 3 5 | i - 0 05 |

头! 从 今以后, 你

32 i7 65 43 | 4 2 0 02 | 43 2i 76 54 |

不 再是我 的 女 儿, 你不 再是我 的

(31 35 i3 5i | 4)

3 i 0 0 | 0 4 6 i | 4 - 3 - |

女 儿 除 非 你 把 他

♭3. i 3. i | ♮7 - 0 5 | i - 2 - |

杀 死报 冤 仇, 啊,除 非

3 - 0 55 | i. i 2. 2 | 3 - 0 3234 |

你 把他 杀 死报 冤 仇, 啊!

55 55 55 55 | i - 0 1712 | 33 33 33 33 |

啊,

6 - 0 6567 | ii i5 22 25 | 3i 35 i5 64 |

啊!

3i 35 i5 64 | 5 0 i. i | 2 - 4 - | 5 - - 67 |

除非杀 他 报 冤

1 - 0 3234 | 55 55 55 55 | 1 0 - 1712 |

仇， 啊！ 啊，

33 33 33 33 | 6 - 0 6567 | 11 15 22 25 |

啊！

31 35 15 64 | 5 0 1 - | 2. 2 #2. 2 |

除 非 你 把 他

(1567 1234 5432 3217 |

3 - 1 - | 5 - - 67 | 1 0 0 0 |……

杀 死 报 冤 仇。

欣　赏

长　相　知

（苏州弹词风格）

[汉] 乐府民歌
连　波曲

1＝G $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
稍慢　深情地

廿（5 5.4　3 5 5　5 5.4 3513 4.327 1 07 6525 #4

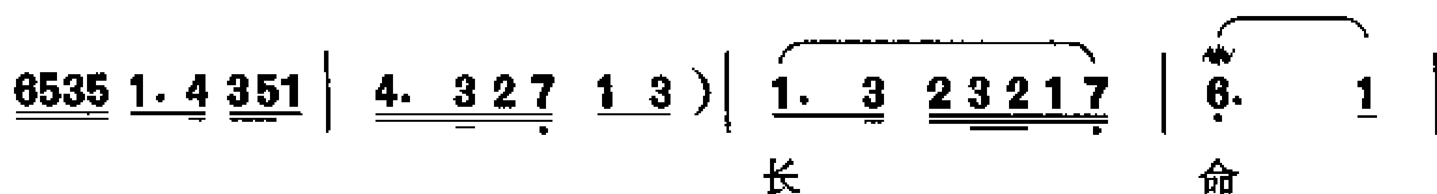
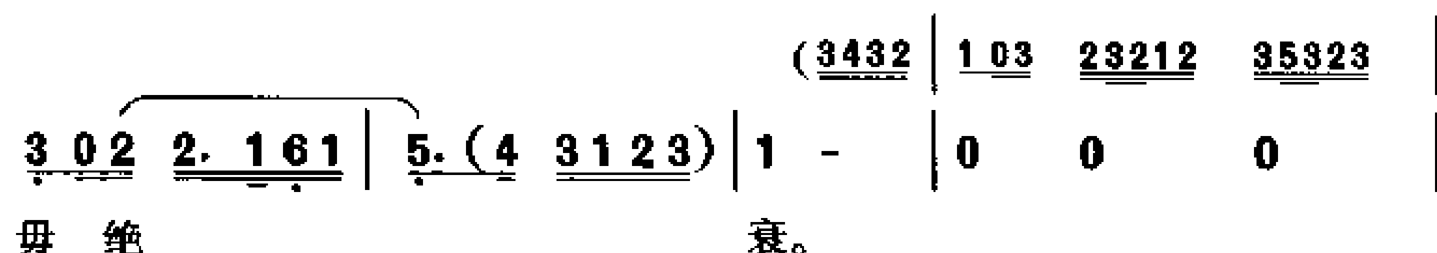
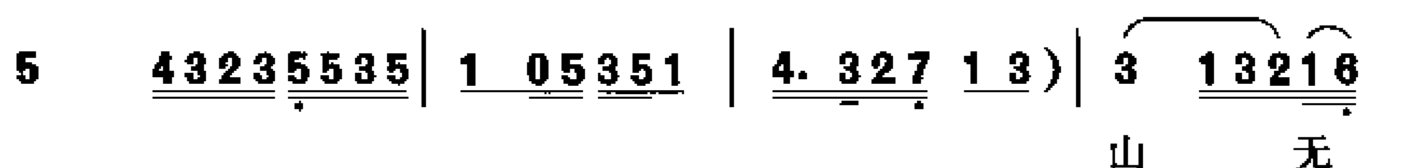
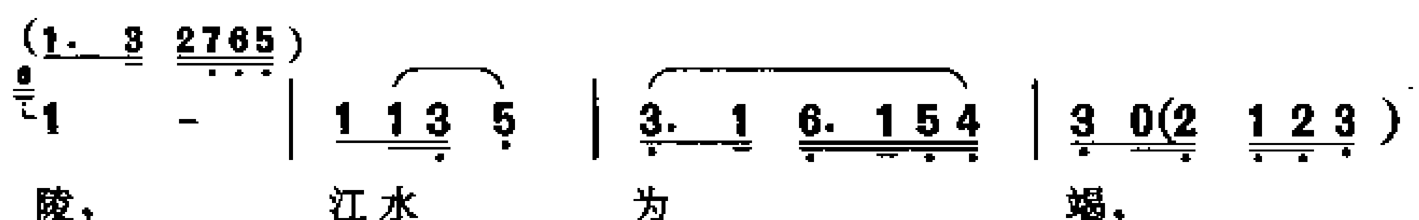
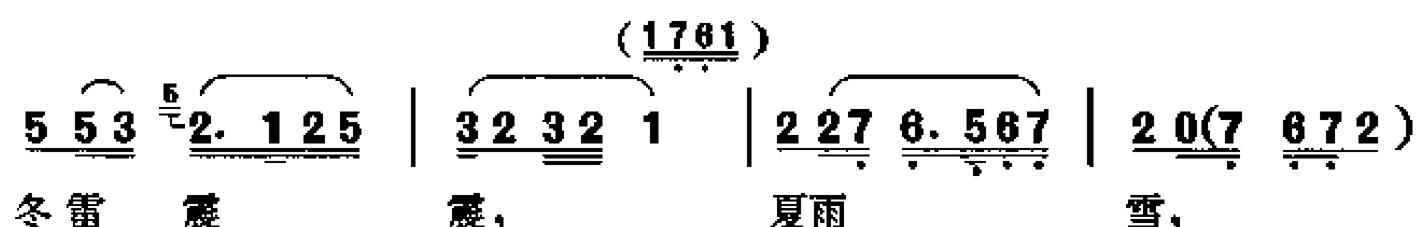
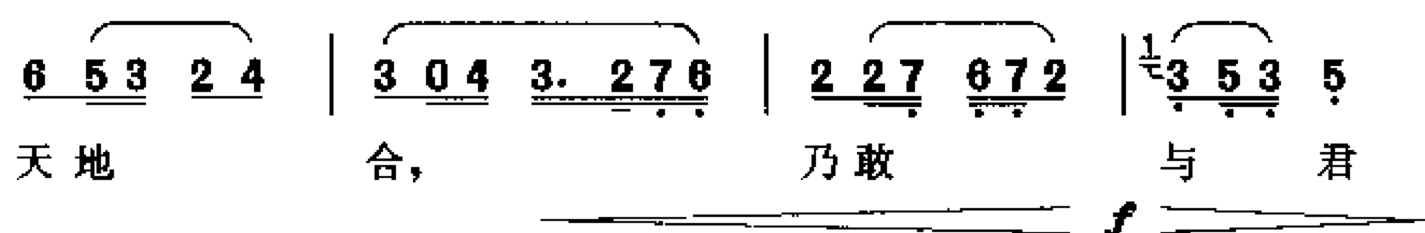
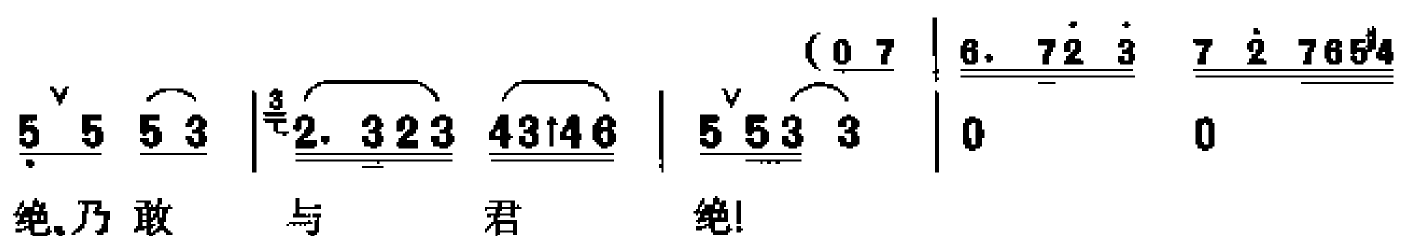
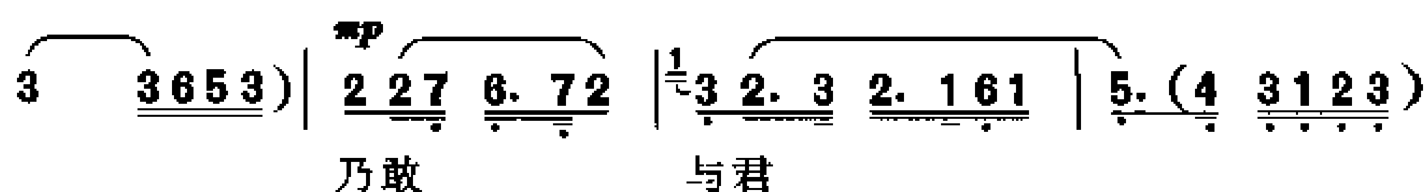
（0 7 67654 3）
5）2. 323 5365 3 － 0 3. 535 6. 154
上　　　　　　　邪！　　上

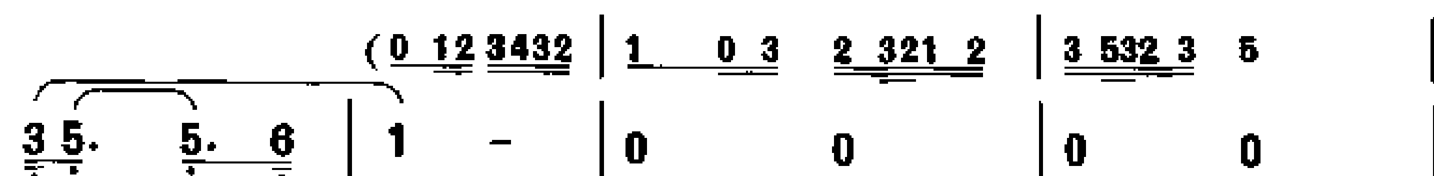
中速（♩＝52）
3.（6 5321 | $\frac{2}{4}$ 35.7 6432 | 1. 4 351 | 3. 235 1 3 |
邪！

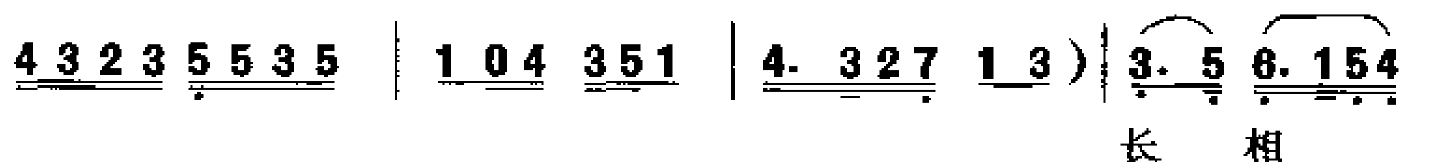
5 5.4 351 | 4. 327 1 3）| 5 3 3 1 | 2. 323 43↑46 |
我　欲　与　君

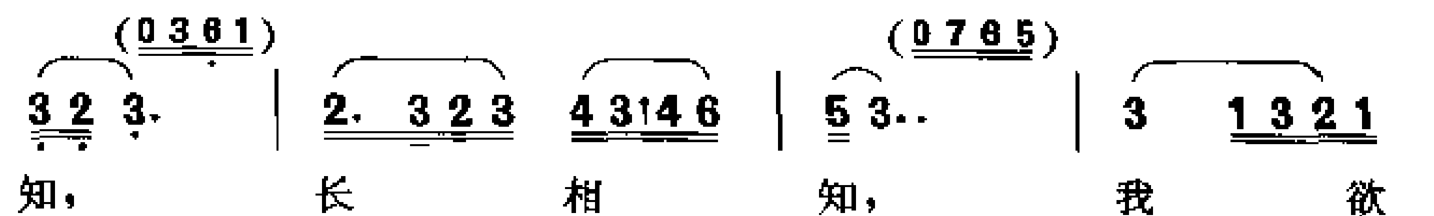
（1. 3 23217）
3 3232 | 1. 0 | 6. 53 | 5↑45 3. 216 |
长　相　知，

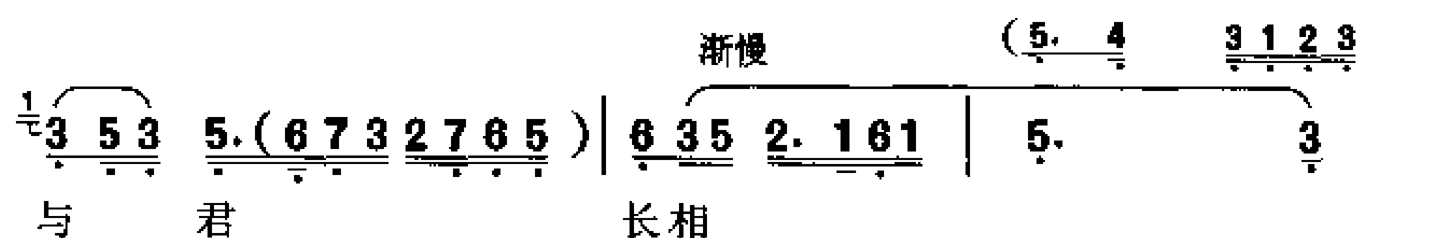
2 2321 |（2. 354 3524）| 323 1 | 6.（4 3123 |
嗯

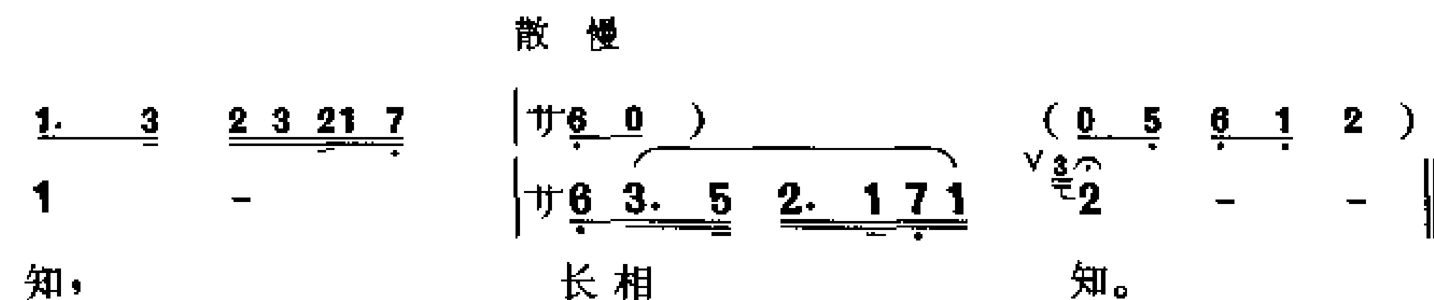

长 命

毋 绝 衰。

山 无

陵， 江水 为 竭，

冬雷 震 震， 夏雨 雪，

天地 合， 乃敢 与 君

绝,乃敢 与 君 绝!

乃敢 与君











《长相知》原诗标题为《上邪》。诗意是指天为誓，表示爱情的坚贞和永久。“上”指天，“上邪（音 yē）”，犹言“天啊”；“相知”即相爱；“长命毋绝衰”，意思是相爱永远不绝不衰；“山无陵……乃敢与君绝”等句，意为除非高山变平地，江水流干，冬雷、夏雪，天地合并，我才会和你断绝。

枫 桥 夜 泊

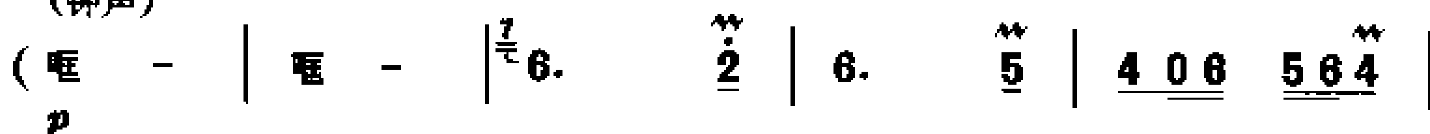
1＝F $\frac{2}{4}$

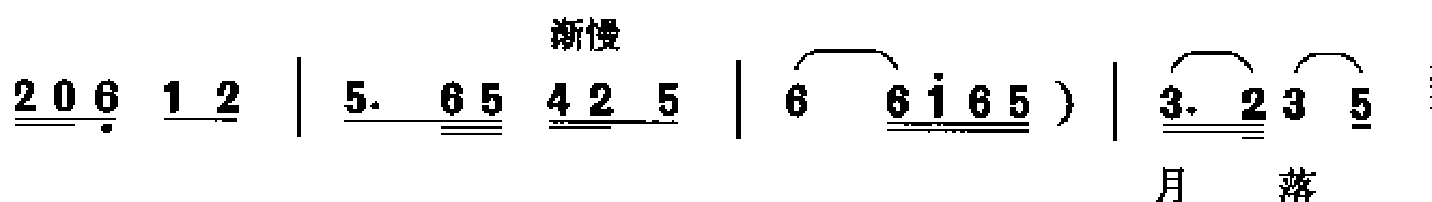
慢（♩＝48） 宁静、深沉地

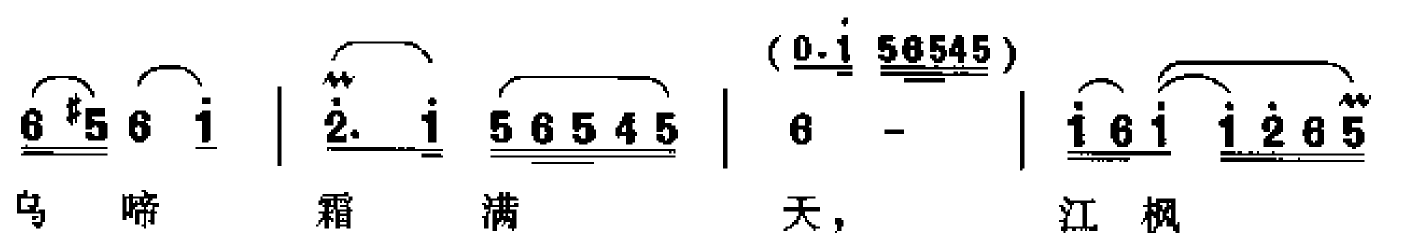
［唐］张 继诗

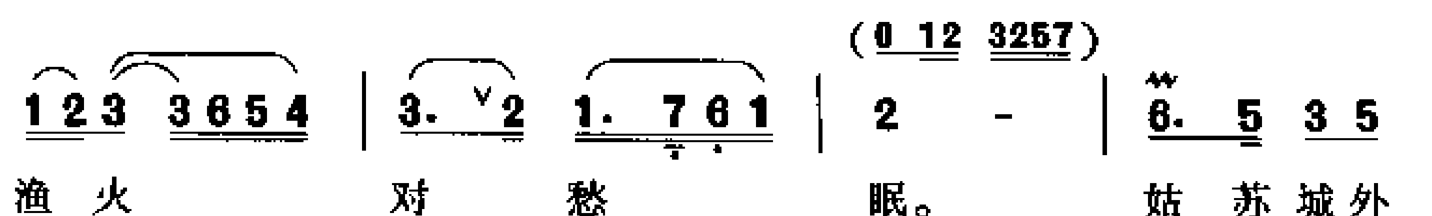
连 波曲

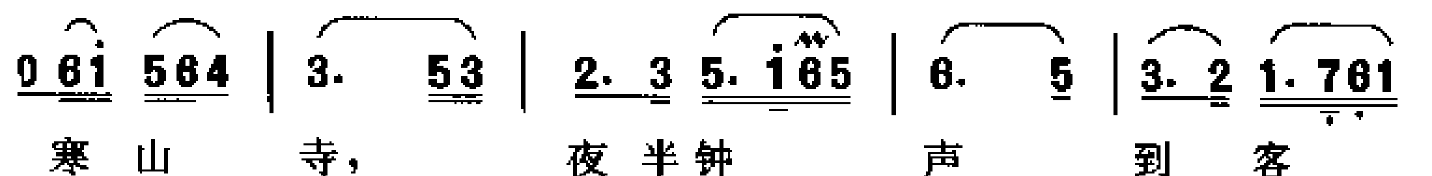
（钟声）

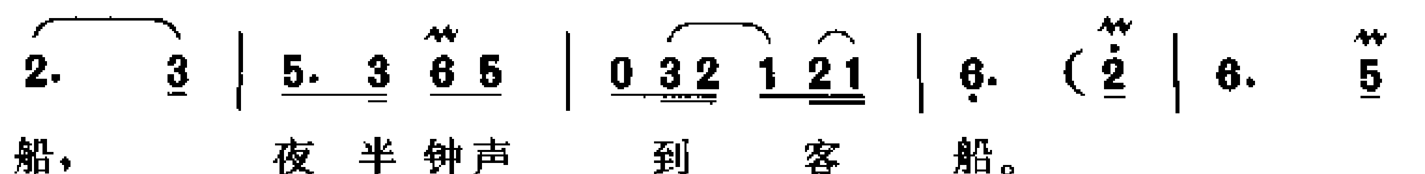












4. 6 564 | 206 12 | 5..65 4256) | 212 32 | 176 1 |

月落 乌啼

(065 45)

5..65 45 | 6 - | 161 23 | 235 1 | 6. 5 4. 21 |

霜 满 天， 江枫 渔火 对 愁

(02 1.253)

2 - | 6. 535 | 061 56545 | (6. 2 | 6. 5)
6 - | 6. 0 |

眠。 姑 苏城外 寒 山 寺，

(3. 6 | 5. 3)

2. 1 23 | 5. 1 65 | 3 - | 3 - | 2 3. 5 |

夜 半 钟 声 到 客

1. 7 61 | 5 - | 2. 3 | 6. 5 42 | 5 0 |

船， 夜 半 钟 声

(6. 2 | 6. 5

2. 3 | 7. 6 52 | 6 - | 6. - |

到 客 船。

4 06564 | 2 0 5 6545 | 6 - | 6 -) ‖

《枫桥夜泊》这首诗，描写了江南水乡秋夜幽静冷落的景色，流露出诗人客居异乡孤寂愁苦的情绪，是以“夜半钟声”刻画静中显动的独到之笔，反衬出旅人彻夜不寐之情。所配曲调的引子以幽静的轻敲钟声开始勾画出静夜意境。歌曲旋律缓慢深沉，几处出现的上颤音要唱得非常轻巧。

琵 琶 行

[唐] 白居易诗
连 波曲

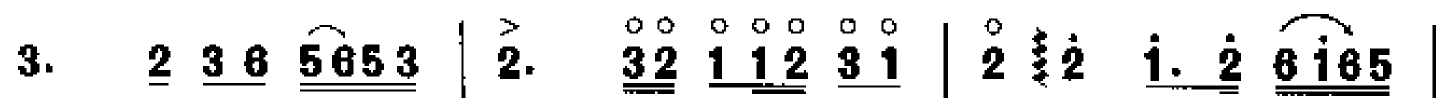
1＝G $\frac{4}{4}$
散板



慢（♩＝44）



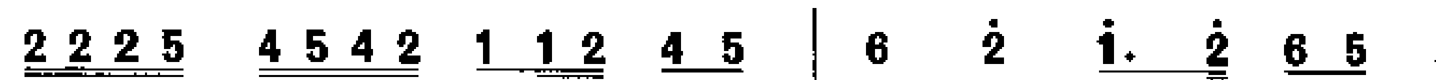
（朗诵）元 和十年，予左迁九江郡



司马。明年秋，送客盆浦口。闻舟中夜弹琵琶



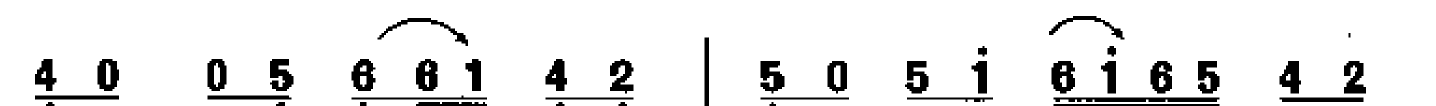
者，听其音，铮铮然有京都声。问



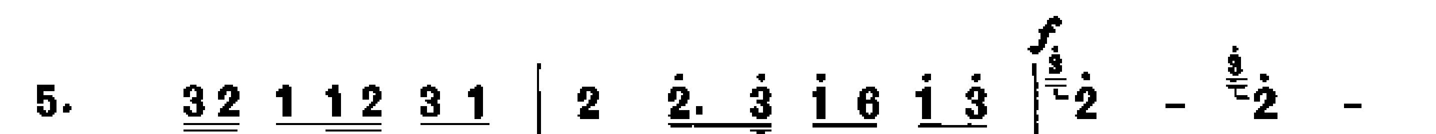
其人：本长安倡女，尝学琵琶于穆、曹二善才，



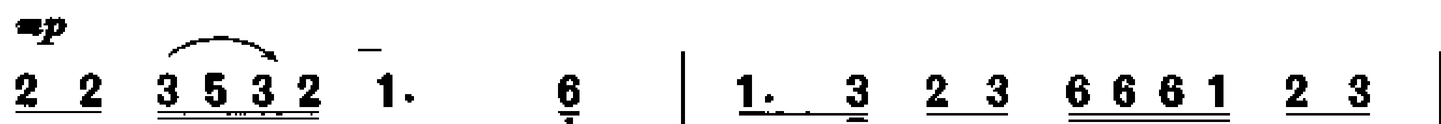
年长色衰，委身为贾人妇。遂命酒，使快弹数曲。曲



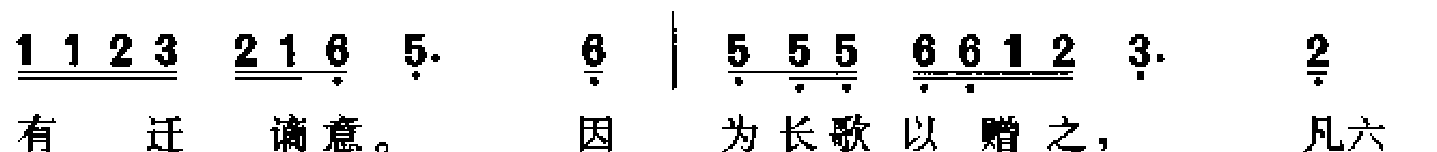
罢悯然。自叙少小时欢乐



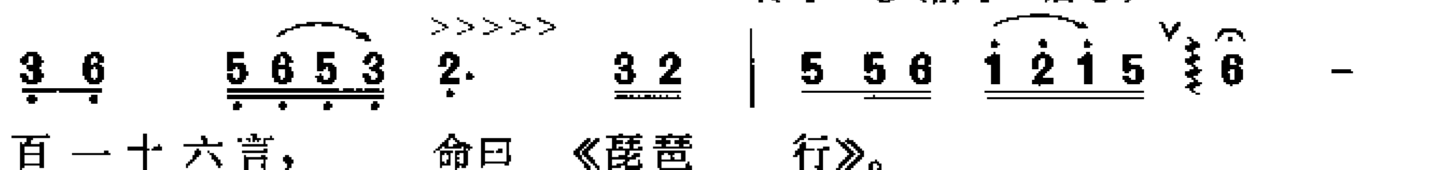
事，今漂沦憔悴，转徙于江湖间。予出



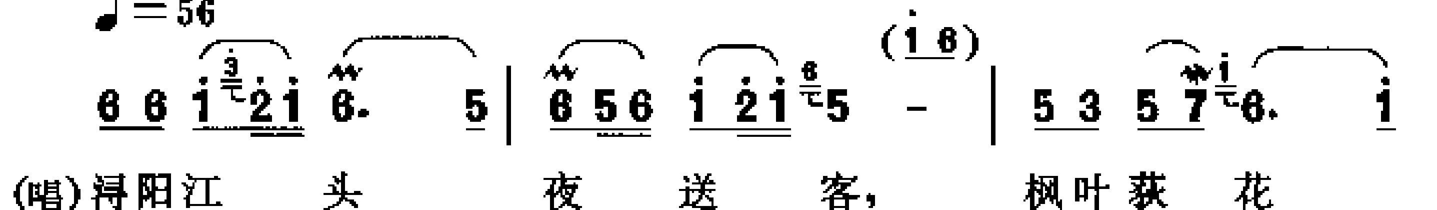
官　二　年，恬然　自安，　　感斯人言，　是　夕始觉



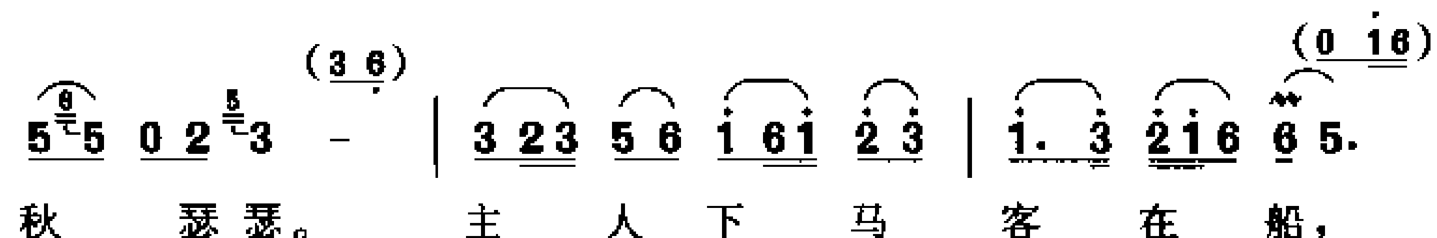
有　迁　谪意。　因　为长歌以　赠之，　　凡六



百一十六言，　命曰　《琵琶　行》。



(唱)浔阳江　头　夜　送　客，　枫叶荻　花



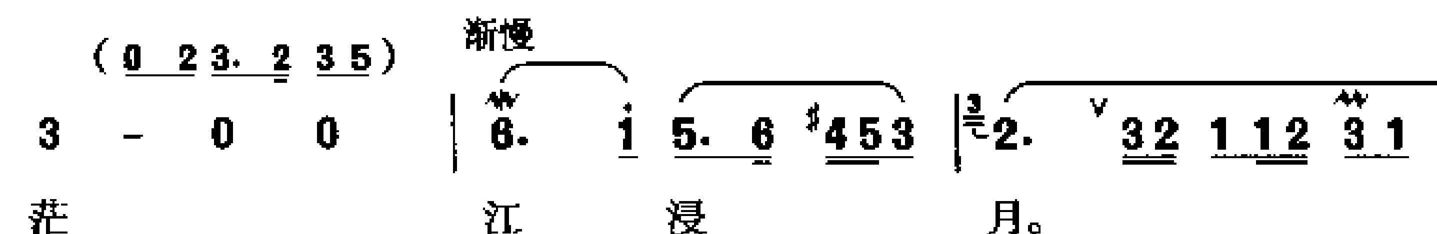
秋　瑟瑟。　主　人　下　马　客　在　船，



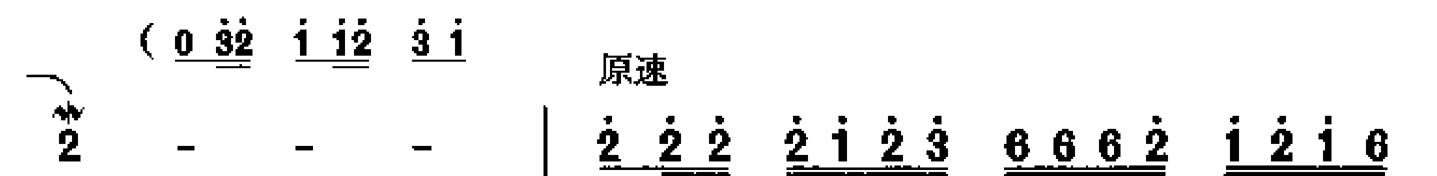
举酒欲　饮　无　管　弦。　醉不成欢惨



将　别，　别时　茫



茫　江　浸　月。



5555 5i65 4446 5654 | 2221 2 0 0 45 6 i) |

(1.2 16)
2 2 1 3 2 - | 2 1 6 5 1 - | 5 5 4 5 6 6 1 |
忽闻水上 琵琶 声， 主人忘归

(5.5 56)
6. 5 4 2 5 - | 4 5 6 0 1 61 2. 3 | 1 65 4 5 6 - |
客 不发。 寻 声 暗 问 弹 者 谁，

(322 2)
5 5 6 1 2 3 0 | 6 0 1 653 2 0 0 | 3. 2 5 6 2. 3 |
琵琶声 停 欲 语 迟。 移 船相近邀

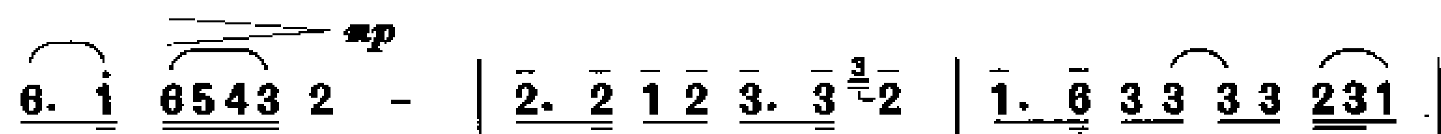
1 0 2 1. 6 5 7 | 6 - 6 6 5 61 | 3 0 6 5 65 #4. 5 |
相 见。 添酒 回

(3. 2 3.2 3 5)
稍慢
3 - - - | 6. 1 5. 6 #4 3 | 2. 32 1 12 3 1 |
灯 重 开 宴。

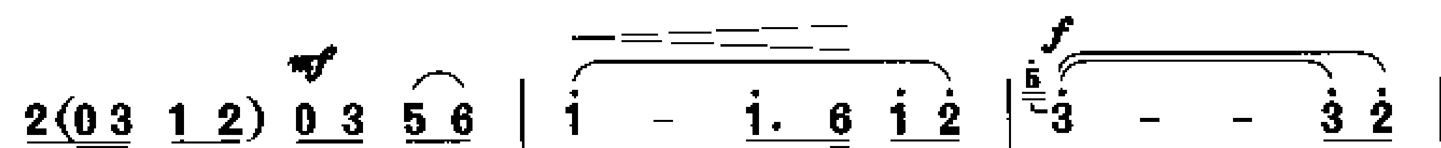
原速
(0 32 1 12 3 1 | 2 2 2223 5556 1327)
2 - - - | 0 0 0 0 | 6 6 1 21 6. 5 |
千呼万 唤

(16) (3 6)
6 56 1 21 5 - | 5 3 5 7 6. 1 | 5 5 0 2 3 - |
始 出 来， 犹抱琵 琶 半 遮 面。

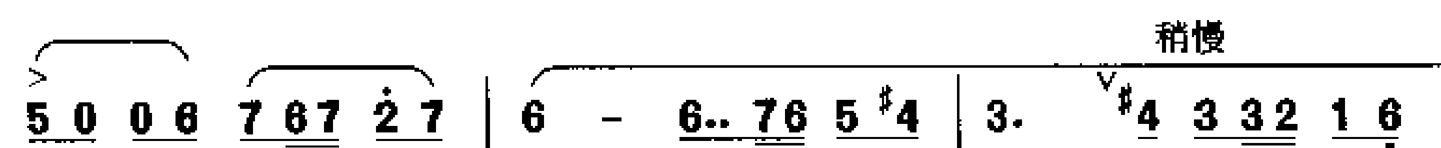
(5. 556)
3 23 5 6 1 61 2 3 | 1 23 216 6 5. | 5 5 6 12 3. 5 |
转 轴 拨 弦 三两 声， 未成曲 调



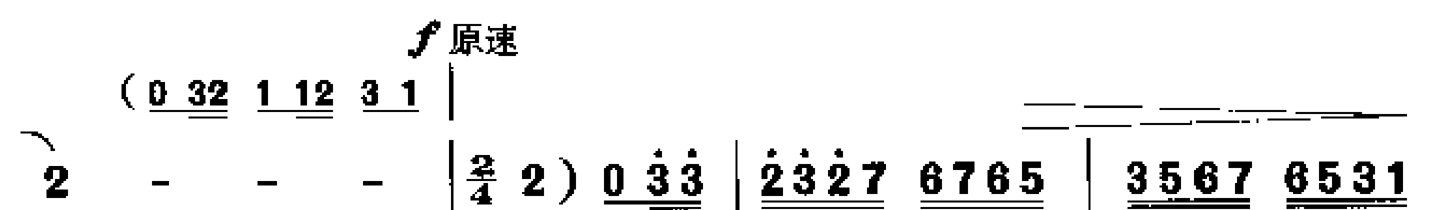
先 有 情。 弦 弦掩抑声 声思，似 诉平生 不得

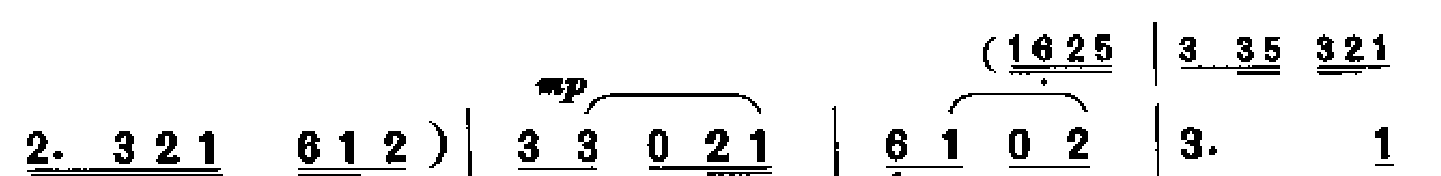


意。 似诉 平 生

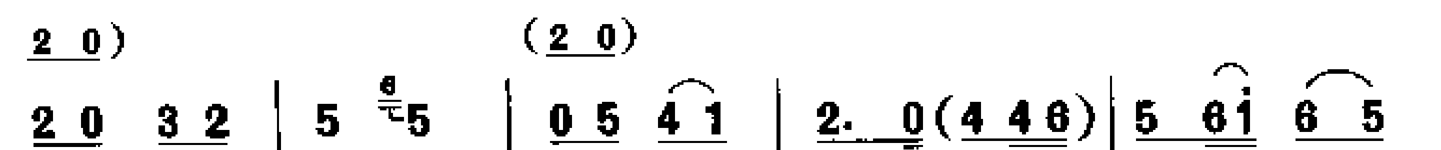


不 得 意。

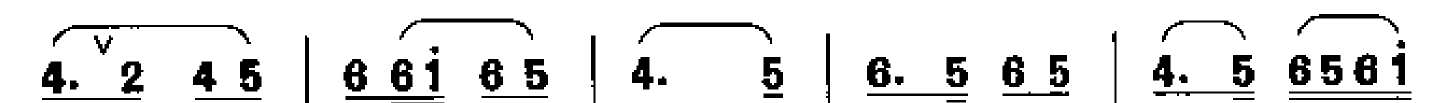




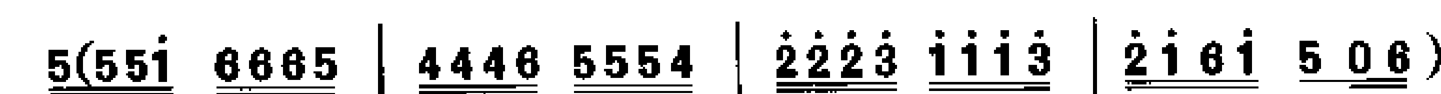
低眉 信手 续 续



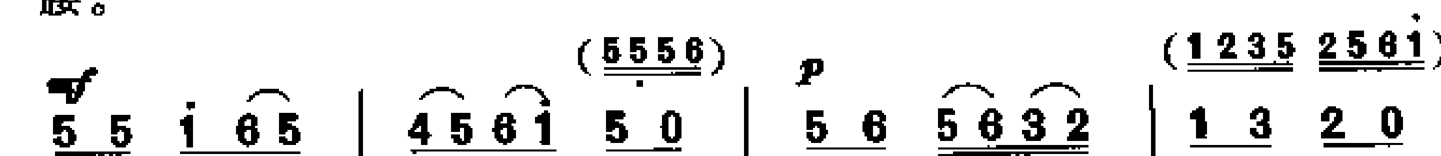
弹，说尽 心 中 无限 事。 轻拢 慢



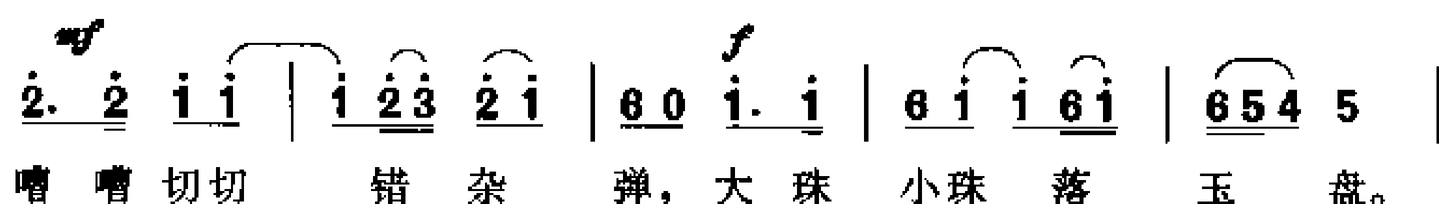
捻 抹复 挑，初 为 霓裳 后 绿

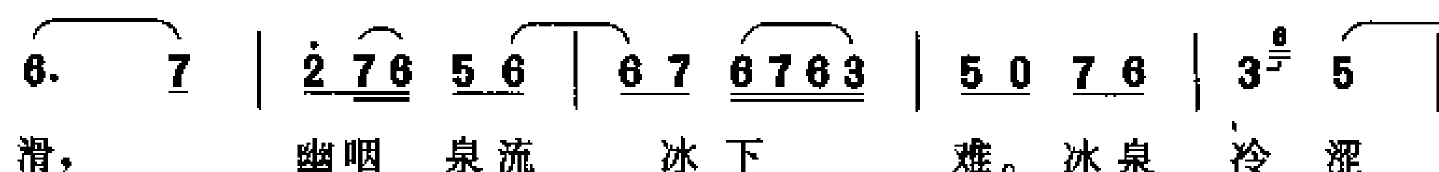


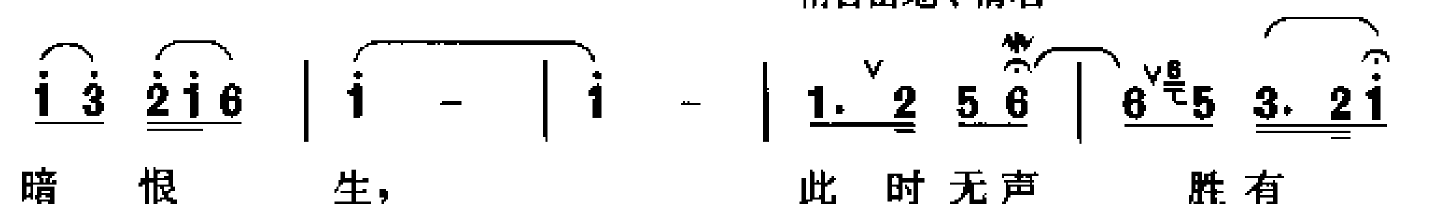
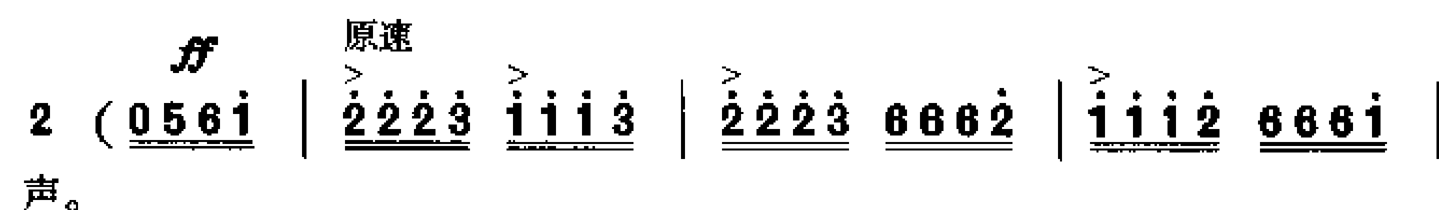
腰。

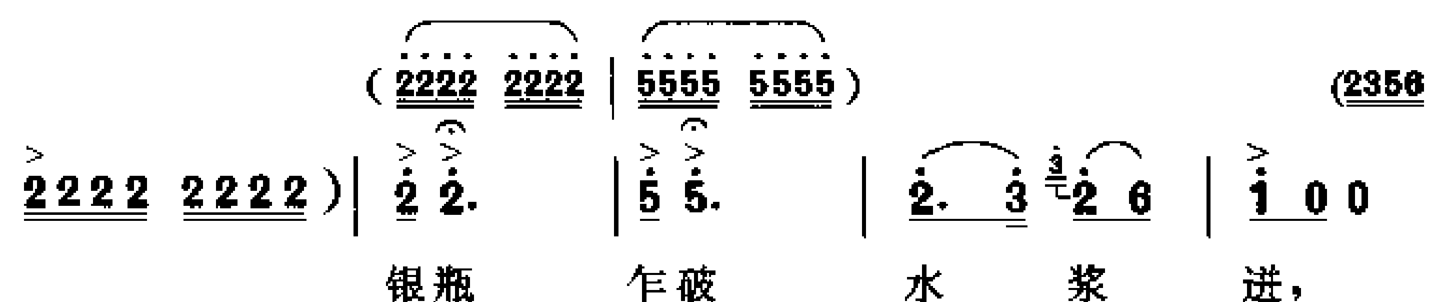
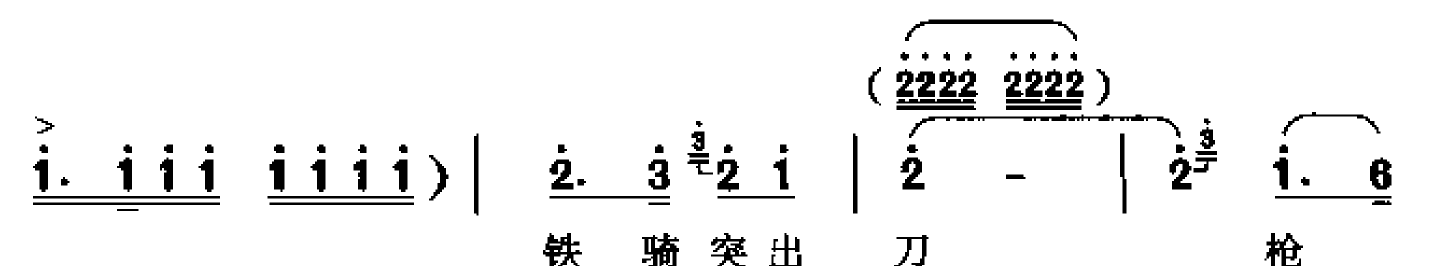


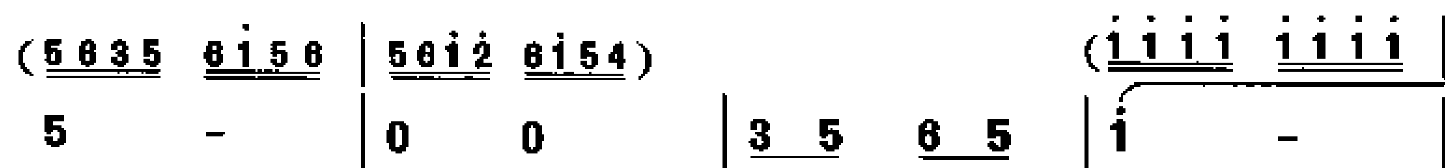
大弦嘈嘈 如 急 雨，小弦 切 切 如私语。

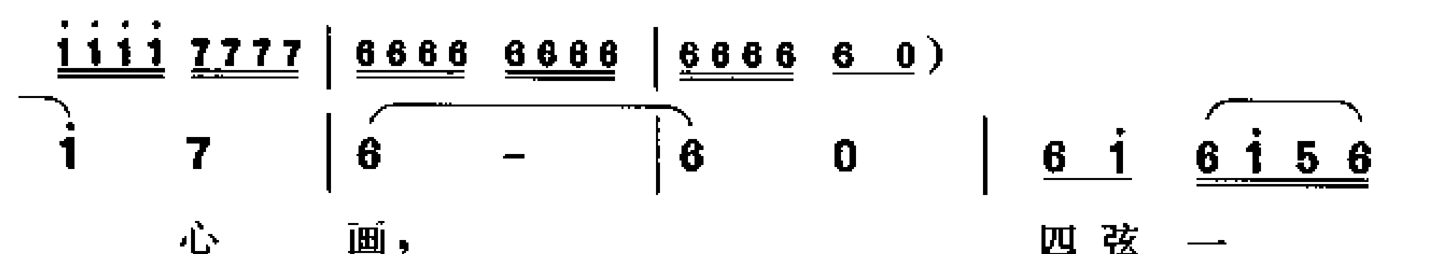

嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。

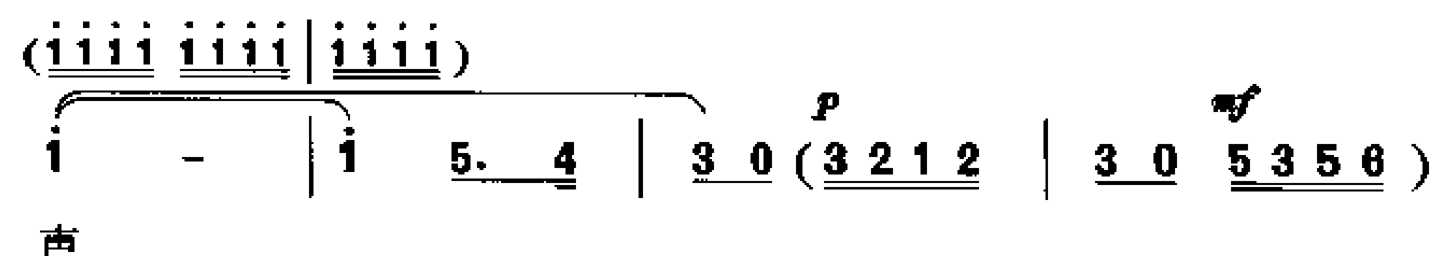
间关莺语花底

滑，幽咽泉流冰下难。冰泉冷涩

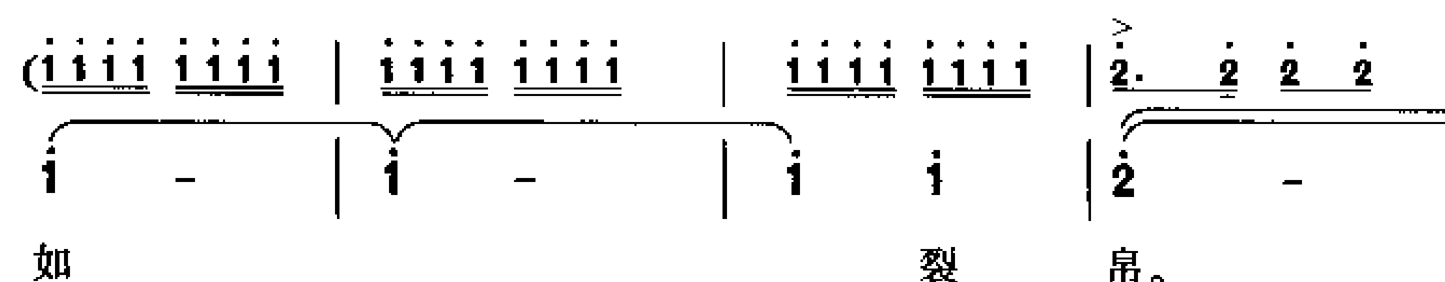
渐慢
弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁

稍自由地、清唱
暗恨生，此时无声胜有

原速
声。

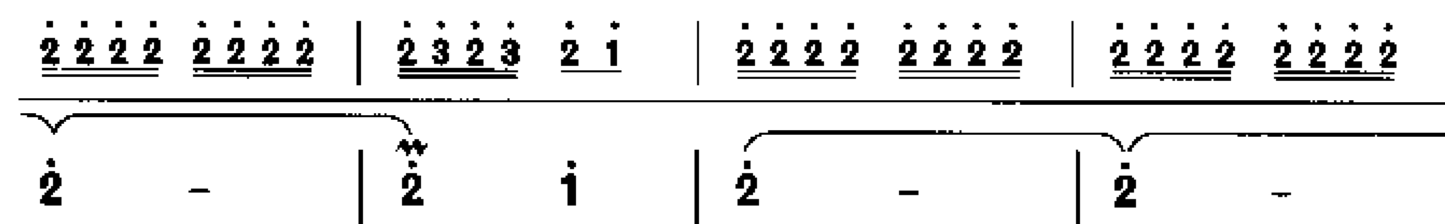

银瓶乍破水浆进，

铁骑突出刀枪

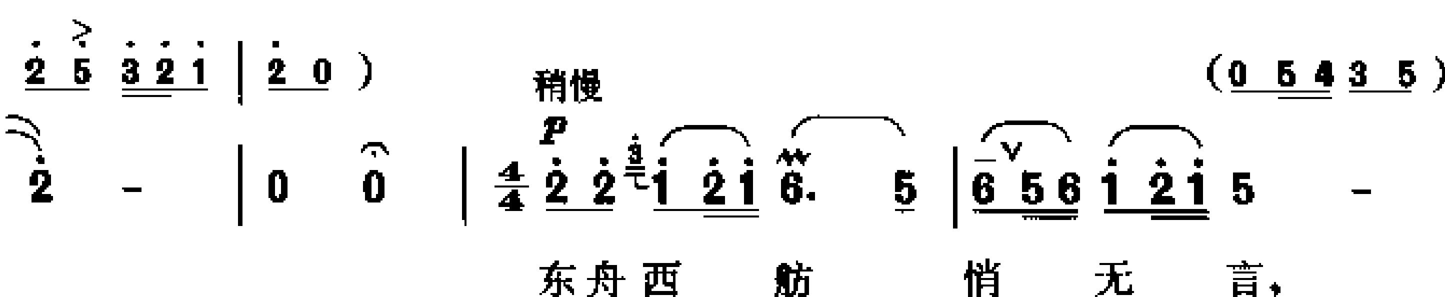

鸣。
曲终收拨当

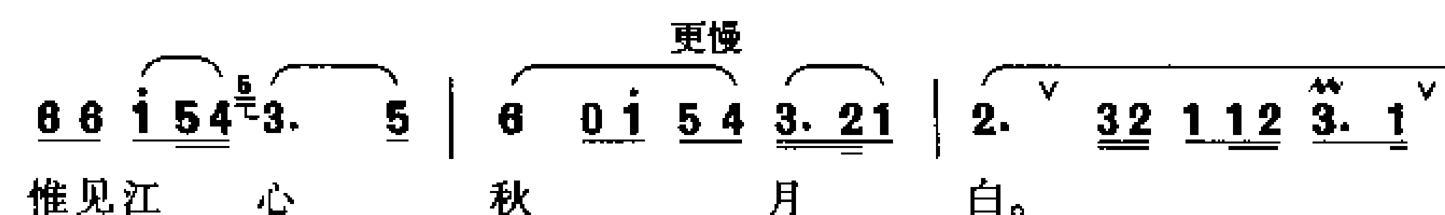

心 画，
四弦一

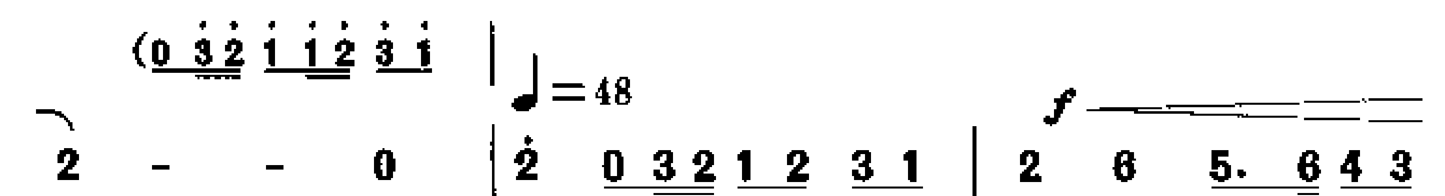

声

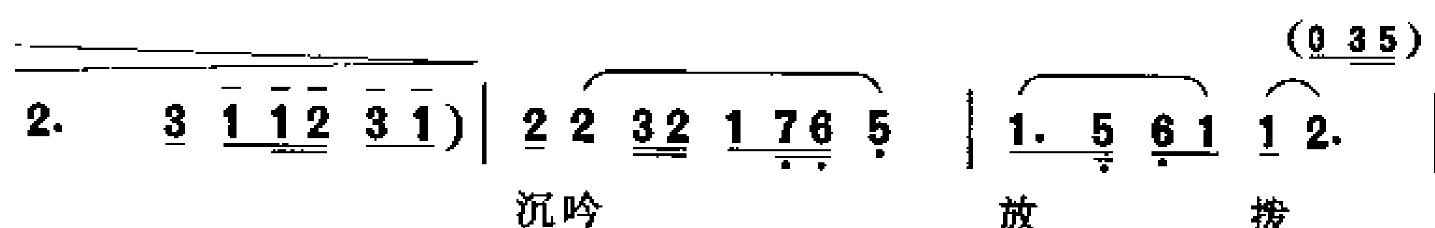

如
裂 帛。

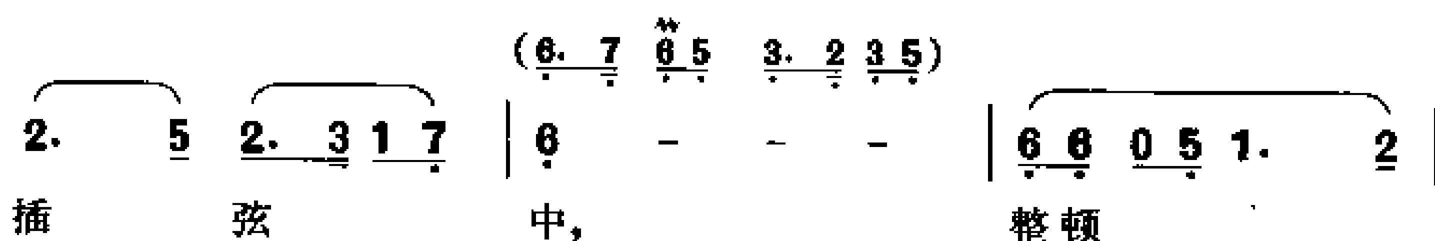


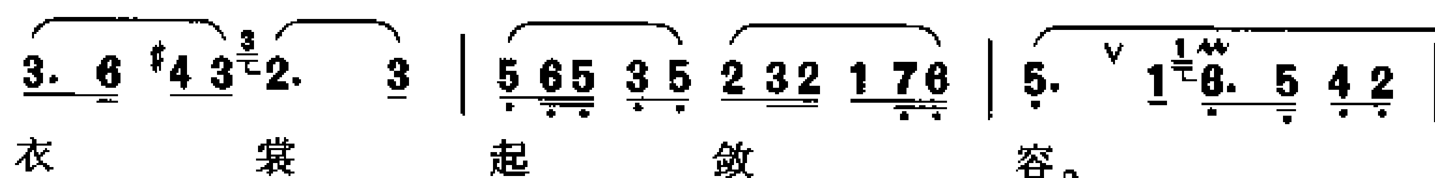

稍慢
东舟西 舫 悄 无 言，

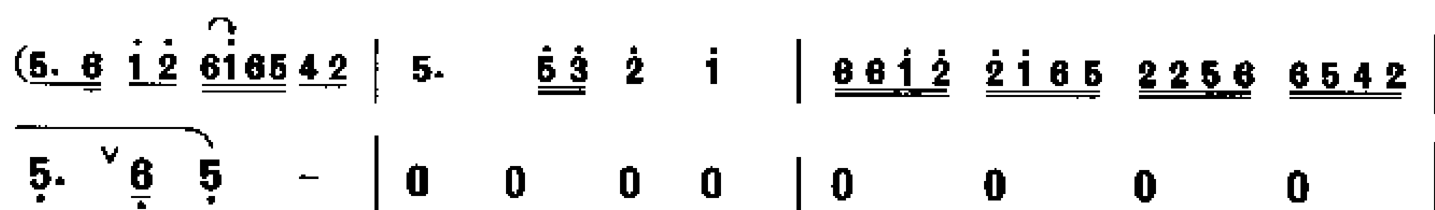

更慢
惟见江 心 秋 月 白。

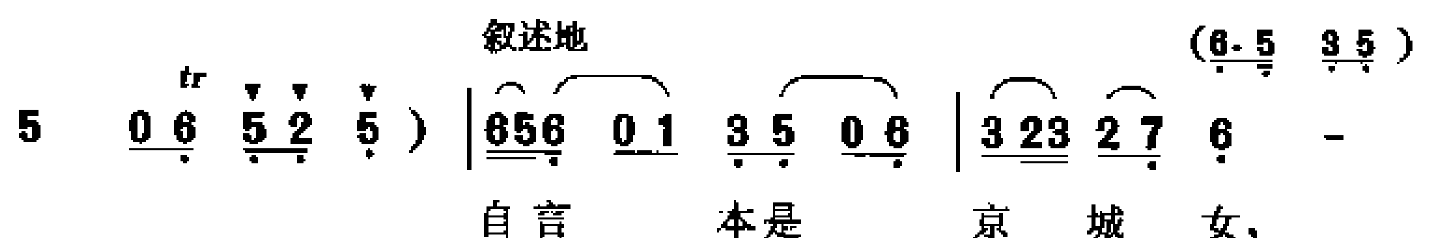

♩=48

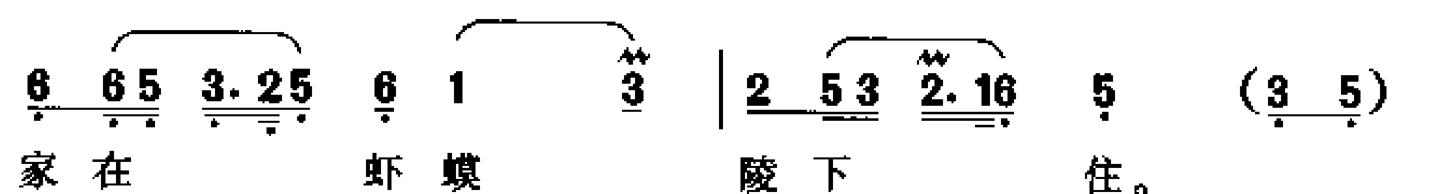

沉吟 放 拨

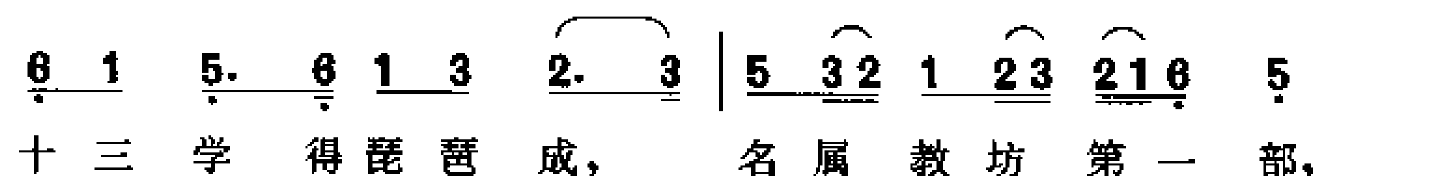

插 弦 中， 整顿

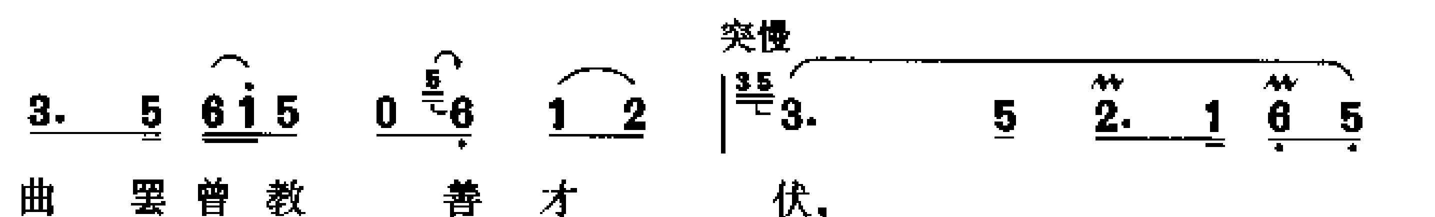

衣 裳 起 敛 容。

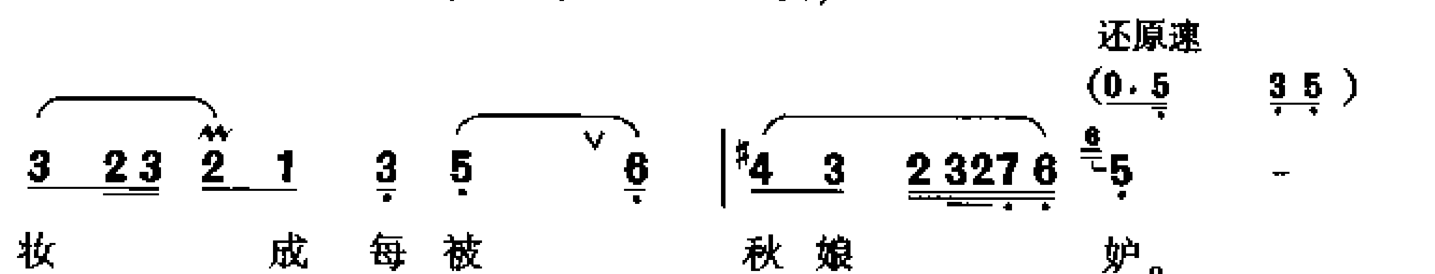


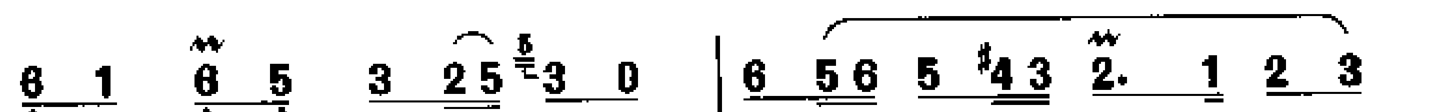

叙述地
自言 本是 京 城 女，


家 在 虾 蟆 陵 下 住。

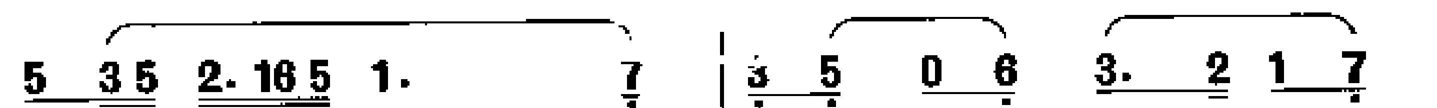

十 三 学 得 琵 琶 成， 名 属 教 坊 第 一 部，


突慢
曲 罢 曾 教 善 才 伏，

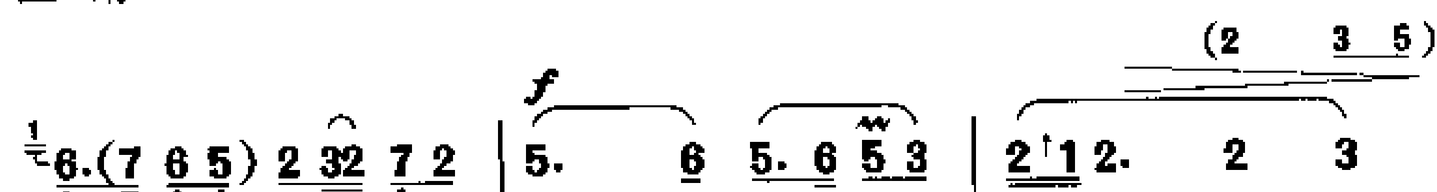

还原速
妆 成 每 被 秋 娘 妒。



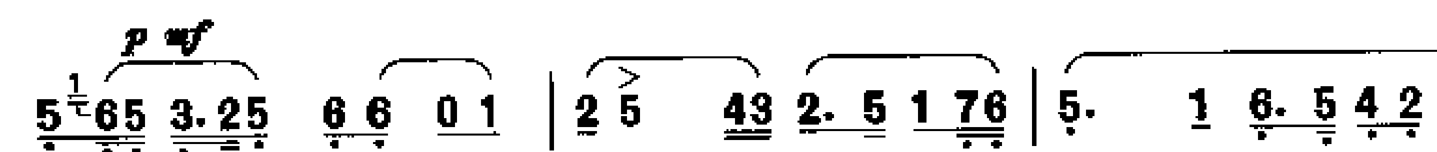
五陵年少争缠头，一曲



红绡 不(啊)知

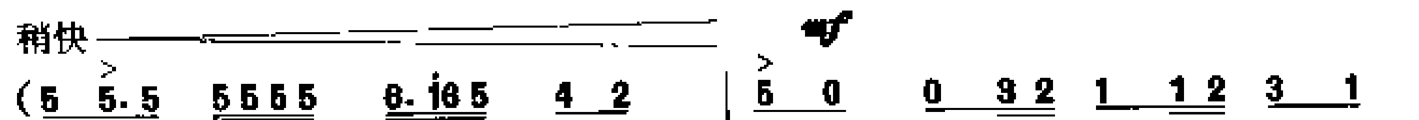


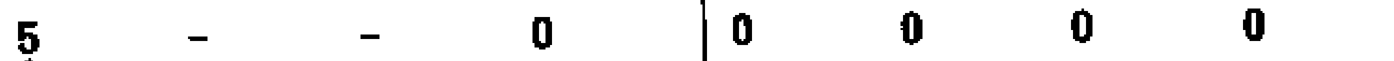
数。钿头云篦击节碎，

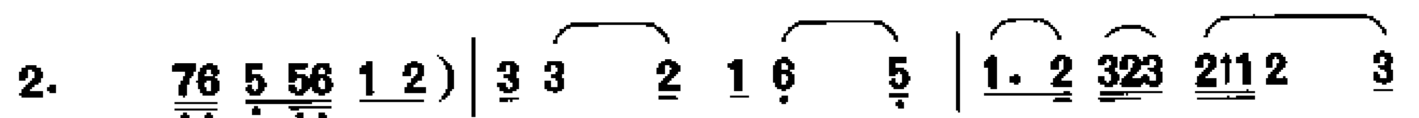


血色罗裙翻酒污。

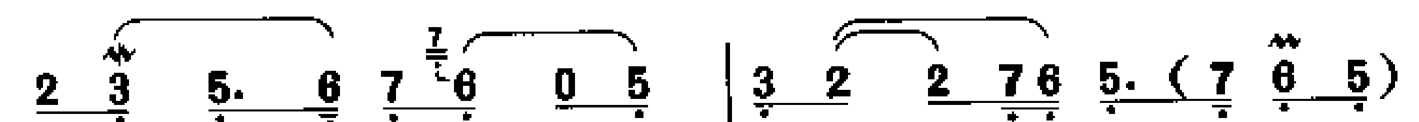
稍快



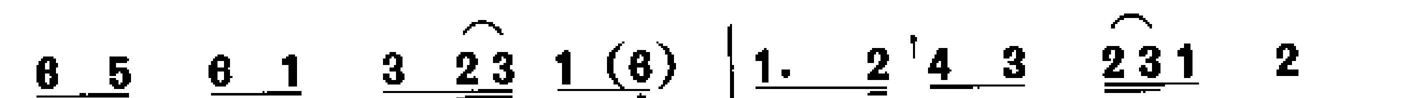




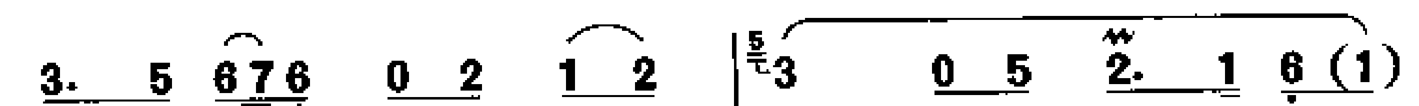
今年欢笑复明年，



秋月春风等闲度。



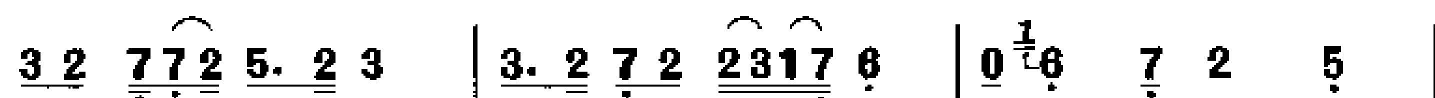
弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。

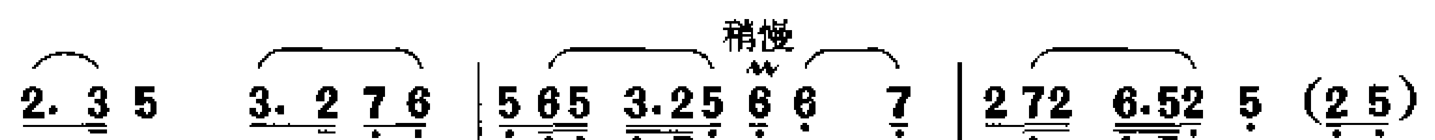


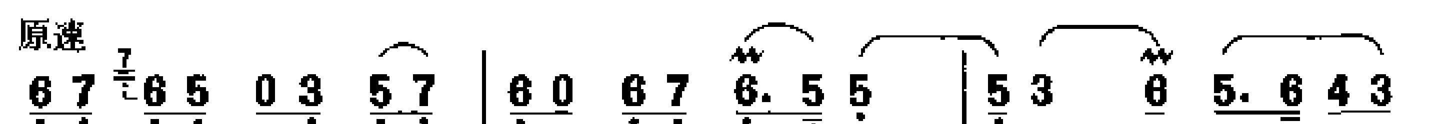
门前冷落车马稀，

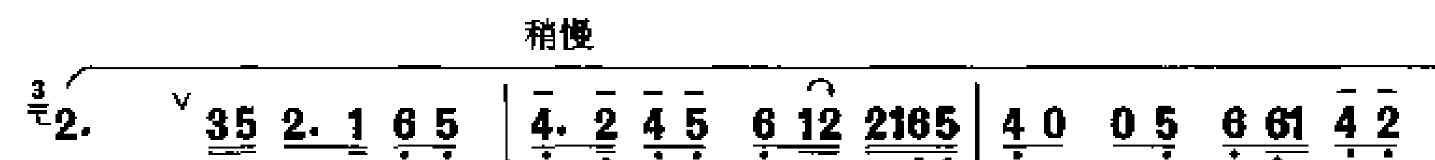


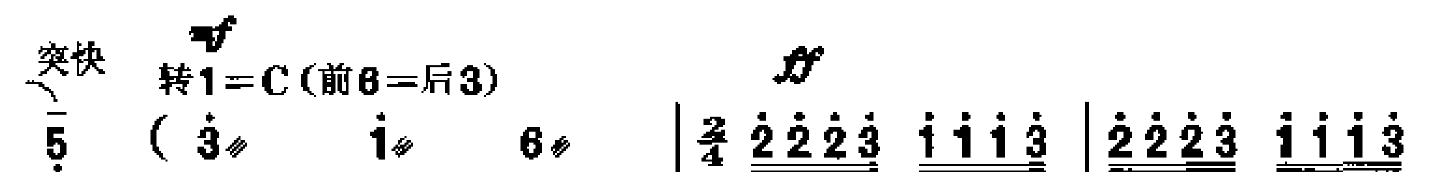
老大嫁作商人妇。

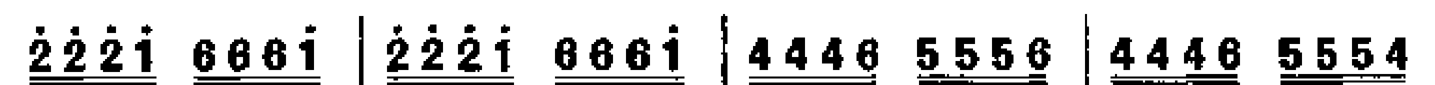

商人 重利 轻 别离， 前 月浮梁买茶 去。 去 来江 口


稍慢
守 空 船， 绕船 月明 江水 寒。

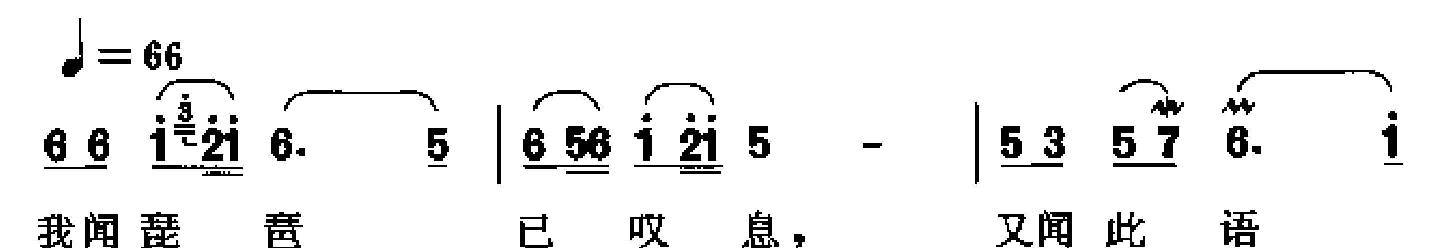

原速
夜深 忽梦 少 年 事，梦啼 妆 泪 红 阑

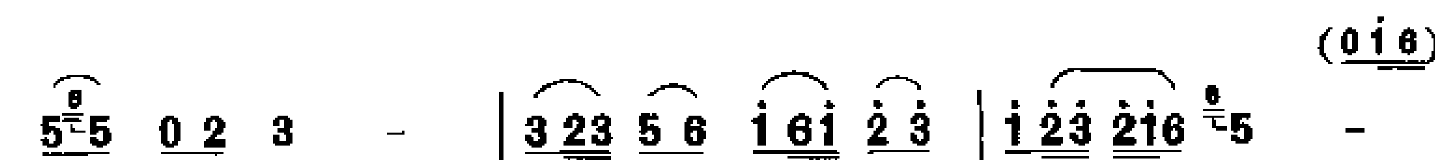

稍慢
干。

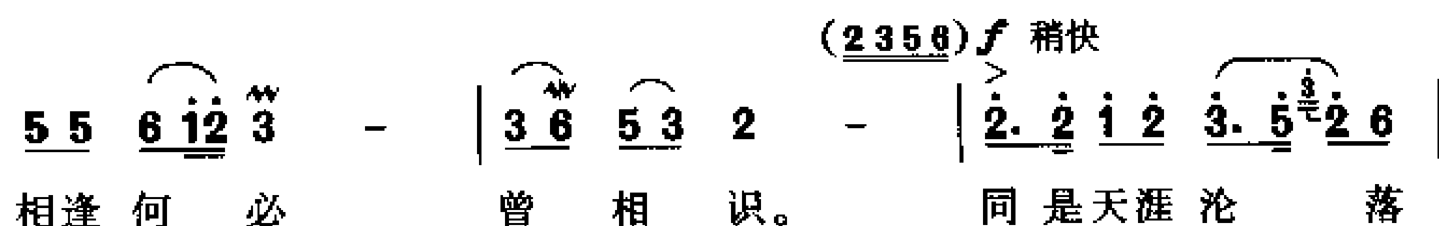

突快
转1=C（前6=后3）



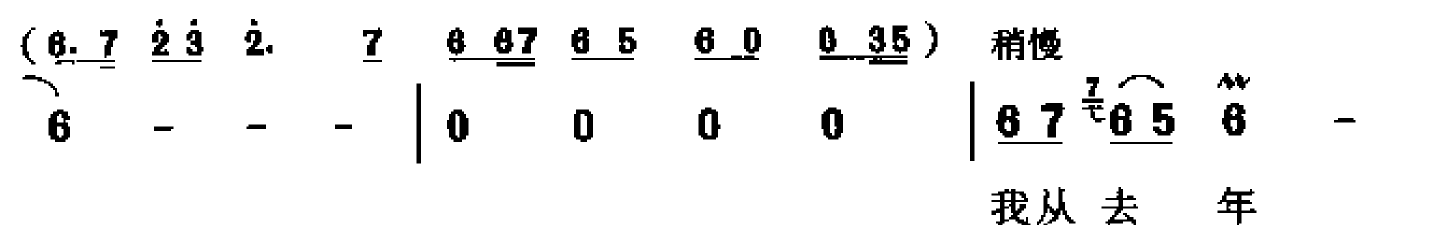

稍慢

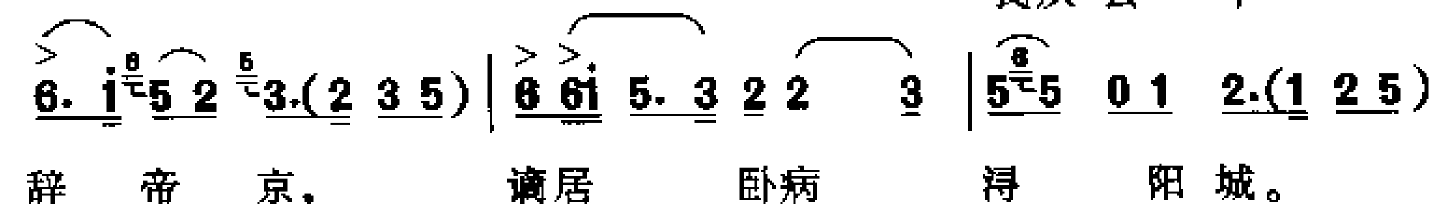

我闻琵 琶 已 叹 息， 又闻 此 语

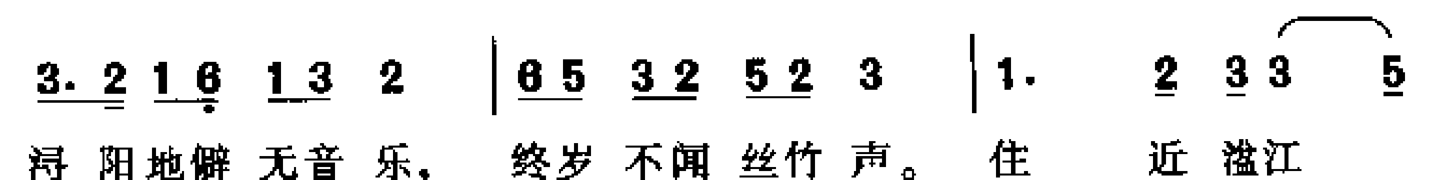

重 唧 唧。 同 是 天 涯 沦落 人，

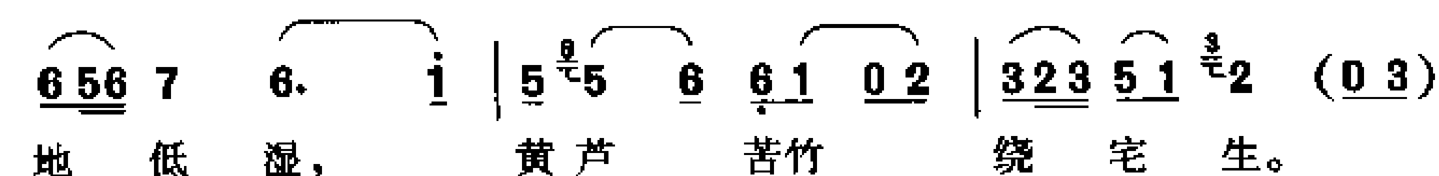

稍快
相逢何必曾相识。同是天涯沦落

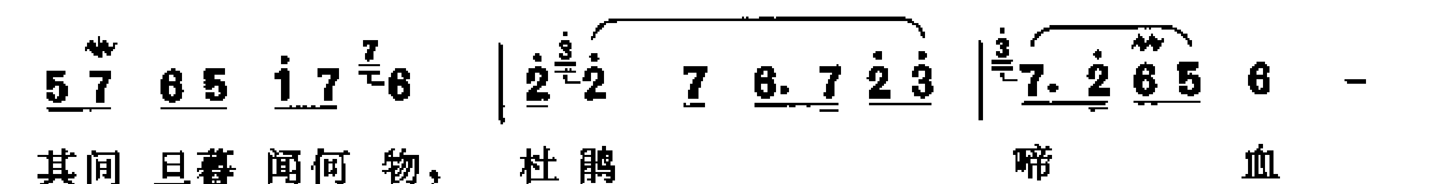

人，相逢何必曾相识。

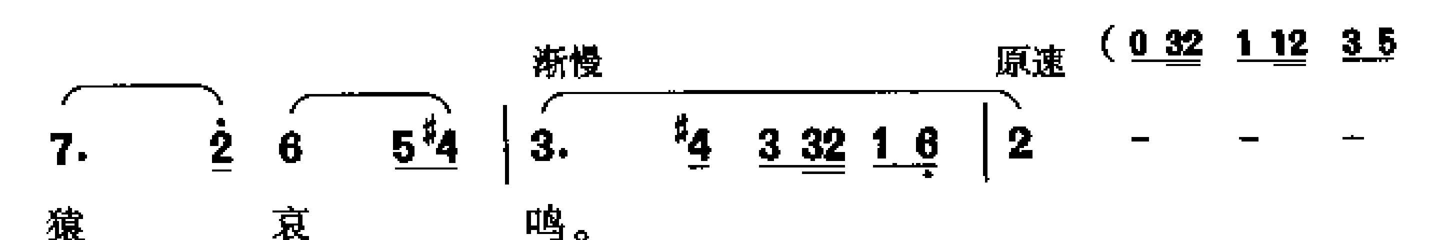

稍慢
我从去年

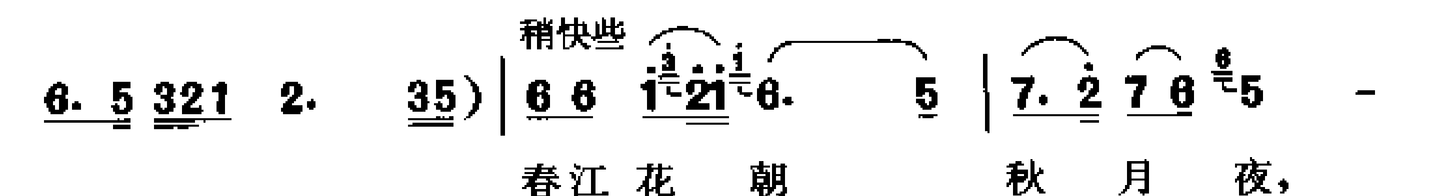

辞帝京，谪居卧病浔阳城。


浔阳地僻无音乐，终岁不闻丝竹声。住近湓江


地低湿，黄芦苦竹绕宅生。


其间旦暮闻何物，杜鹃啼血


渐慢
原速
猿哀鸣。


稍快些
春江花朝秋月夜，

(3 6)

5 3 5 7 6. i | 5 5 0 2 3 - | 3. 5 6 6 5 i 6 |

往往取酒还独倾。岂无山歌与村笛，

f 渐慢 (0 i 6)

5 3 i 6 5 6 5 2 3 | 0 6 5 i i | 2. 3 i 2 7 6 - |

呕哑嘲哳难为听。今夜闻君琵琶语，

5 i i. 2 6 5 4. 5 4 3 2 | 1 2 4. 5 4 1 2 (0 4 2 |

如听仙乐耳暂明。

转快 ♩=120

2/4 1 1 1 2 4 5 4 1 | 2 0 3 2 1 2 3 5 | 2 0 2 3) | 1/4 5. 3 | i |

莫辞

更快

0 6 | 6 5 | i. 6 | 5 4 | 3. 2 | 5 | 0 3 |

更坐弹一曲，为

3 i | 6 | 5 | 0 5 | 5 1 | 2. 3 | 2 0 |

君翻作琵琶行。

1. 3 | 2 | 0 1 | 1 i | 6 | 5 4 | 3 3 |

感我此言良久立，却

再快

3 2 | 5 | 0 | 6 | 0 | 5 | 1 | 2 |

坐促弦弦转急。

mp

4 | 4 | 3 | 3 | 2 | 4 | 3 | 2 |

凄凄不似向前声，满

sf

2 | 3 | 3 | 5 | 1 | 2 | 5 |

座重闻皆掩泣。座

中 泣 下

谁

最 多，

慢、稍自由、清唱

江州 司 马

深情地 更慢

青 衫 湿。

这是中国文学史上的著名叙事长诗，运用富于音乐性的语言，描绘琵琶女的演奏技艺，抒发了作者和琵琶女共同的“天涯沦落”之恨。既同情琵琶女，又感伤自己，具有强烈的艺术感染力。音乐用《夕阳箫鼓》(后改编为管弦乐《春江花月夜》)等琵琶名曲作为素材，采用说唱叙事形式为它配上曲调，使这首如泣如诉、扣人心弦的音乐长诗充满了民族特色。

过零丁洋

[宋] 文天祥诗
连　波曲

1＝C $\frac{4}{4}$

中速（♩＝96）　悲壮地

（i. 6 i 2 | 3 - 5 - | 2 3 2 i 7 6 |

5 - 5 3 5 6）| i. 2 i 7 | 6. i 5 #4 3 - |

辛 苦 遭 逢

2. 3 5 06 7 2 | 6 - - - （2 3 5 6）| i i 2 6 5 i |

起 一 经， 干 戈

6. i 5 #4 3 - | 6 5 6 3. 2 1 | 2 - - - （i 6 3 5 6）|

寥 落 四 周 星。

i. 6 i 2 | 3 - - 5 | 2. 3 i 7 |

山 河 破 碎 风 飘

6 - - - （2 3 5 6）| i. 6 5 3 | 2 6. i #4 3 2 3 |

絮， 身 世 浮 沉 雨 打

5 - - - （i. 2 6 5 #4 3 | 5 - 5 3 5 6）| 0 0 0 0 |

萍。

感慨地

7. 7 6. 7 5 6 |

惶 恐 滩

mp p

7 - - 2̇ | 7 0 0 2̇ | 5 0 3 5 6 |

头 说 惶

mf (2̇ 7)

2̇ 7 - - | 6. 7 6 76 5 #4 | 3 - - 5 6 |

恐， 零 丁洋 里

(2̇ 7. 6 5 3)

2̇ - 3 5 6 | 5 - - - | 5. 6 i 6 i |

叹 零 丁。 人 生自 古

(2356) 渐慢 坚定地

5. 6 #4 3 2 0 | i. 6 i 2̇ | 3̇ - - 5̇ |

谁 无 死， 留 取丹 心

还原速

(i. 6 i 2̇

6̇ - - 5̇ | 3̇ - 2̇ 3̇ 2̇ | i - - - |

照 汗 青。

渐慢

3̇ - 6̇ - | 5. 3̇ 2̇. 3̇ 2̇ 2̇ | i - - - ‖

i - - - | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 ‖

文天祥（1236～1283），字履善，又字宋瑞，号文山，庐陵（今江西吉安）人。宋末民族英雄和爱国诗人。公元1278年，文天祥被元军俘虏，在押经零丁洋时作了这首诗。次年，元军将领张弘范威逼文天祥修书招降宋朝将领张世杰，文天祥坚决拒绝，于是就抄录了此诗以明志。诗中慨叹抗元事业的失败，表达了作者大义凛然、视死如归的英雄气概。诗歌最后两句光照千古，曾激励了重多仁人志士为正义事业献身。所配曲调激昂悲壮，采用古音阶形式，具有纯朴的古风。

结　　语

这本论著今天能与广大读者见面，首先要感谢人民音乐出版社的大力支持，是他们使我几十年心血有个完善了结。但现在正值世纪之交，文化艺术的蓬勃发展，激励我继续努力，为弘扬祖国音乐文化而贡献毕生精力。

连　波

己卯年初春于上海